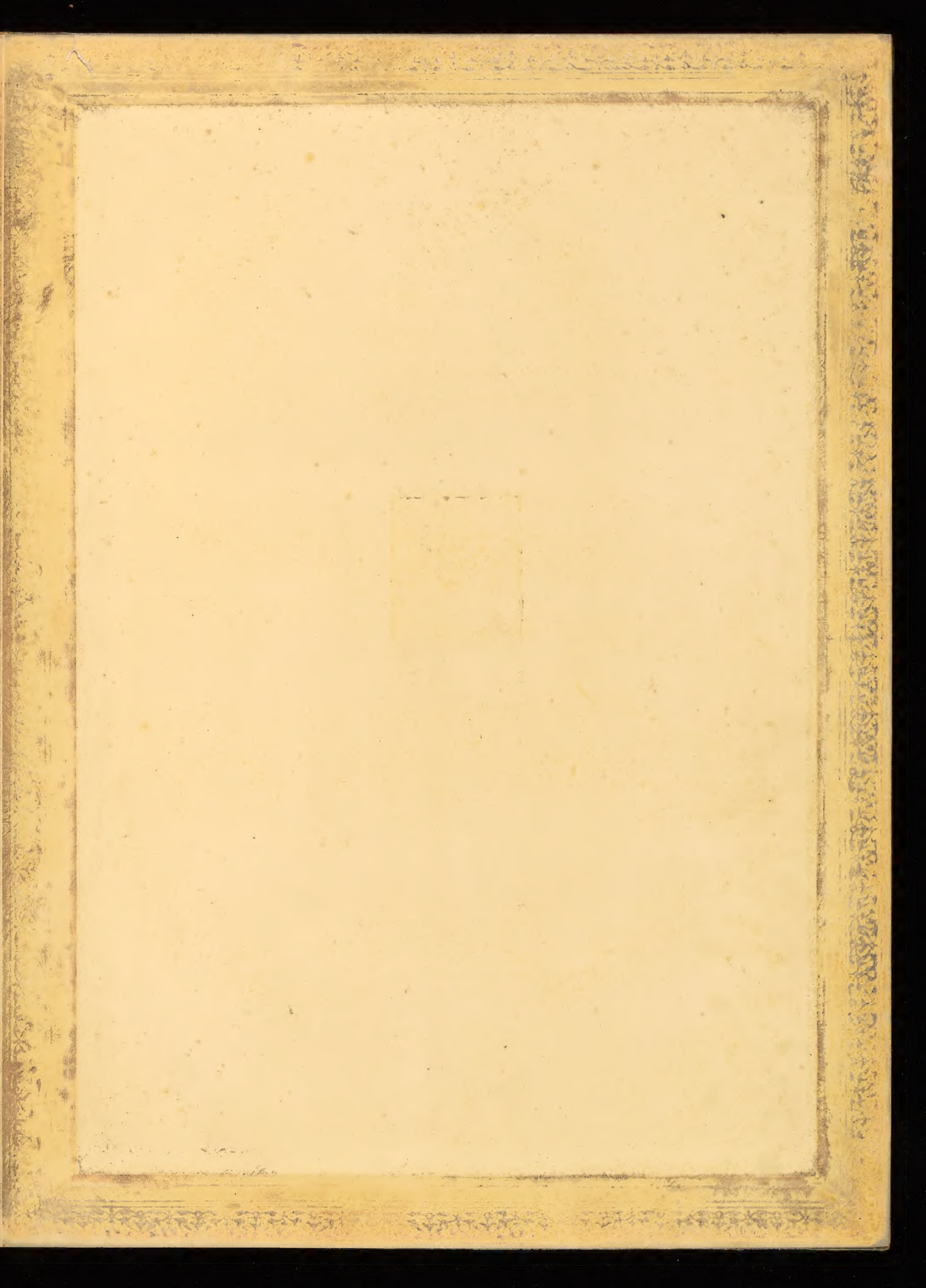
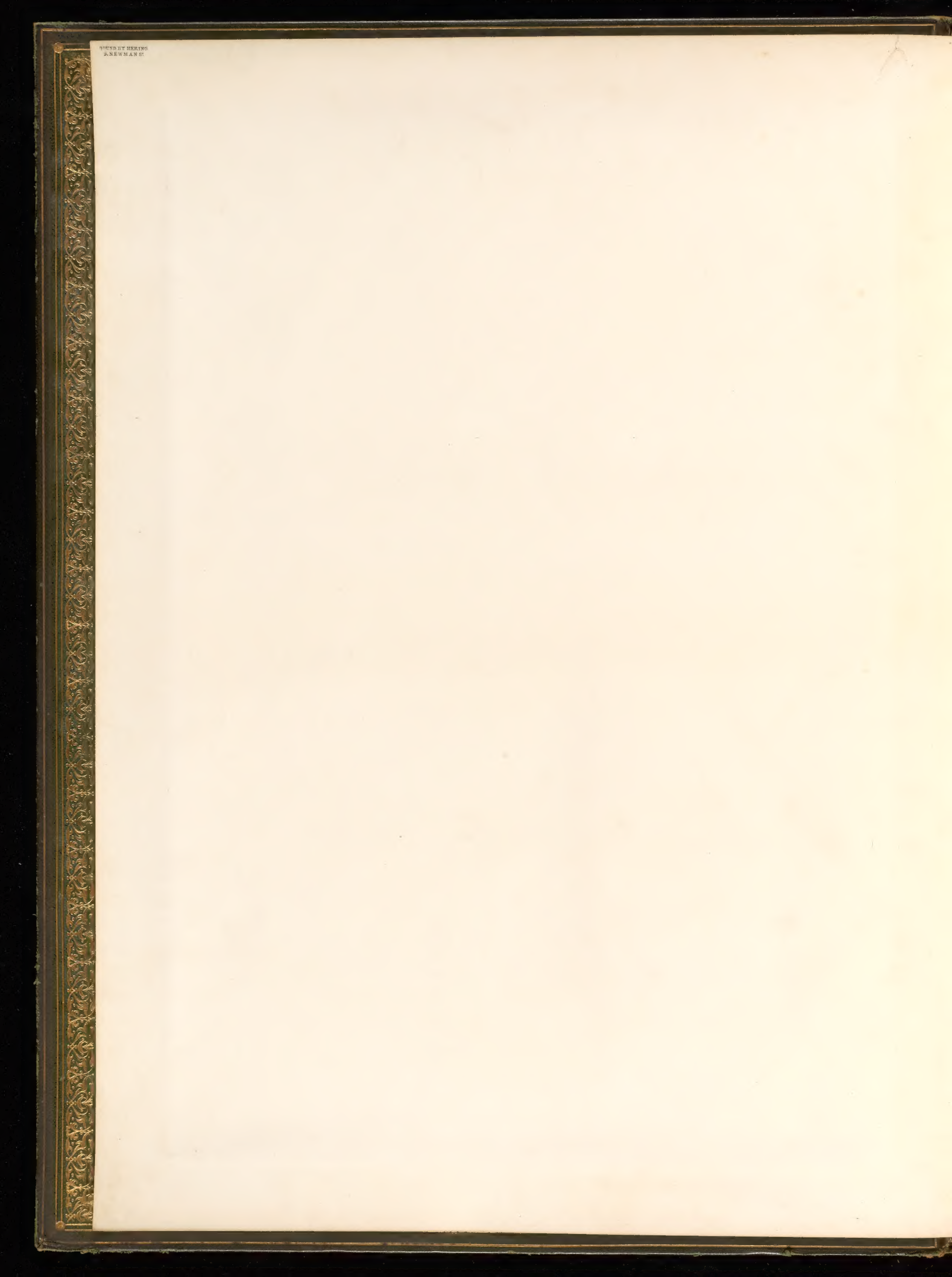
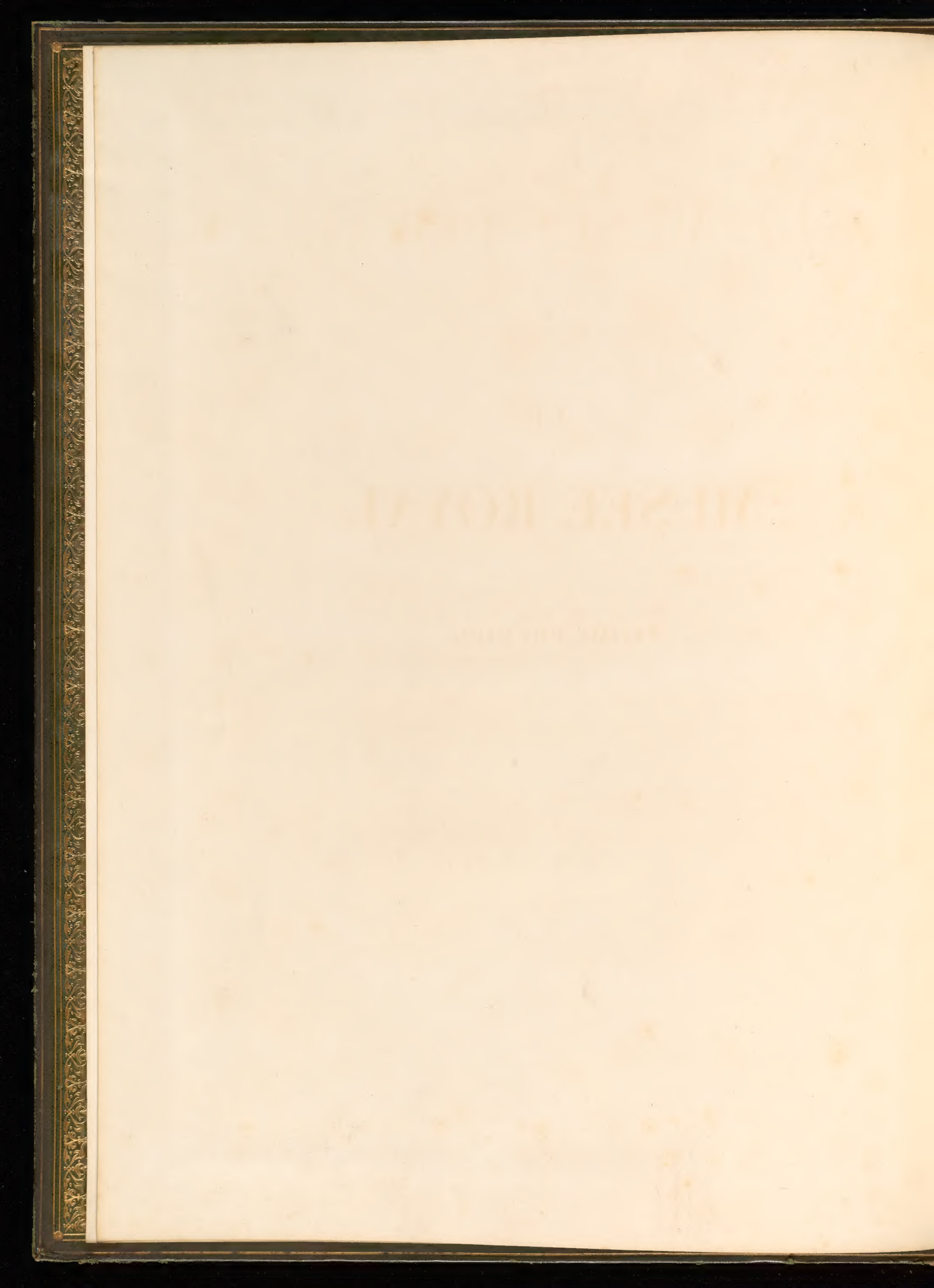










LE

MUSÉE ROYAL.

TOME PREMIER.

LE MUSÉE ROYAL

PUBLIÉ PAR HENRI LAURENT

GRAVEUR DU CABINET DU ROI

OU

RECUEIL DE GRAVURES

D'APRÈS LES PLUS BEAUX TABLEAUX STATUES ET BAS-RELIEFS

DE LA COLLECTION ROYALE

AVEC DESCRIPTION DES SUJETS NOTICES LITTÉRAIRES ET DISCOURS SUR LES ARTS

DÉDIÉ AU ROI.



PARIS

DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT, L'AINÉ, IMPRIMEUR DU ROI.

M. DCCC XVI.



DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

Un statuaire, peut-être Scopas, tire d'un bloc de marbre cet Apollon qui surpasse en beauté ce qu'a de plus beau la nature vivante: d'une pierre un homme fait un Dieu. Un autre homme prend une toile grise et quelques couleurs: *le Prince de la milice céleste,* l'archange Michel, descend sur cette toile, y triomphe du *Prince des ténèbres,* et va reprendre son vol pour remonter aux cieux: cet homme est Raphaël. Il a fixé sur une autre toile cette sainte famille où une Vierge mère et un Dieu enfant offrent aux regards tout ce que la virginité, la maternité, la divinité, et l'enfance, ont de plus touchant et de plus auguste: ce chef-d'œuvre est unique; il n'existe que dans un coin du monde, ne peut être admiré que d'un petit nombre de spectateurs: Edelinck l'étudie; une plaque de cuivre et un acier tranchant lui suffiront pour le reproduire: le monde entier peut jouir du chef-d'œuvre de Raphaël.

Heureuse et féconde association des arts, qui nous paroîtroit un prodige, si le prodige n'étoit journalier! Quels seroient le ravissement et la

surprise d'un être qui, entièrement étranger à nos habitudes, doué cependant de facultés déja développées, capable en un mot de tout connoître et de tout sentir, mais n'ayant encore aucune idée de ce que peut l'homme et de ce qu'il a fait, se verroit tout-à-coup transporté devant ces merveilles de son génie! S'il étudioit ensuite notre histoire, s'il y suivoit le développement graduel des talents et des arts, s'il assistoit dans nos ateliers à leurs procédés et à leurs travaux, son étonnement disparoîtroit; il trouveroit dans la nature et dans les facultés de l'homme le principe et les armes de sa puissance: mais encore plein de ce vif transport que cause la nouveauté, il contempleroit avec délices ces chefs-d'œuvre qu'il s'expliqueroit sans cesser de les admirer.

La nouveauté n'existe pas pour nous, et notre admiration en est diminuée: nous n'avons pas du moins ce sentiment vif et entraînant qui devroit nous saisir au premier aspect des ouvrages d'un Scopas, d'un Raphaël, d'un Edelinck. Pour en comprendre toutes les beautés, la réflexion et l'étude nous sont nécessaires: mais lorsqu'elles ont préparé notre esprit, développé en nous une sensibilité et une intelligence analogues à celles qui ont inspiré l'artiste, notre enthousiasme se réveille; nous sentons avec vivacité, nous admirons avec transport, et le génie a sa récompense.

C'est à fortifier en nous cette sensibilité qui jouit vivement des beautés de l'art, et à former ce goût qui les juge, que doivent tendre tous les écrits dont les Beaux-Arts sont l'objet. Quoi de plus propre à remplir ce but qu'un ouvrage où les chefs-d'œuvre de la Sculpture et de la Peinture, fidèlement reproduits par la Gravure, remettent sans cesse sous nos yeux et les principes qu'ont suivis les grands maîtres et les applications qu'ils en ont su faire? La théorie des arts, leur histoire, celle des artistes, tout ce qui peut intéresser ceux qui les étudient et ceux qui les aiment, se rattache naturellement à ce recueil de leurs plus belles productions. Les questions les plus importantes, les faits les plus curieux, se présentent ainsi successivement à l'esprit du connoisseur éclairé, qui, ayant réfléchi sur la nature des arts considérés en eux-mêmes, et instruit des lois auxquelles cette nature même les assujettit, sait admirer les beautés qu'ils

peuvent produire en se soumettant à ces lois, et reconnoître les défauts auxquels ils s'exposent en s'en écartant.

Je suis loin de prétendre à traiter ici toutes ces questions et à parcourir toute cette histoire. Forcé par l'étendue même du sujet à restreindre celle de mes réflexions et de mes recherches, je m'attacherai de préférence à indiquer les principaux points de vue sous lesquels on doit considérer les arts pour apprendre à les bien sentir et à les bien juger: je tâcherai de découvrir dans la nature même de leurs procédés et de leur but les règles que la raison leur impose: j'essaierai de fixer ainsi les premiers degrés de cette échelle que le génie parcourt rapidement et comme par une sorte d'inspiration, pour s'élever à cette perfection sublime, objet de ses plus laborieux efforts et fruit de ses plus nobles travaux. Heureux si je puis, en devinant quelques uns de ces secrets dont souvent il ne se rend pas compte à lui-même, accroître encore l'admiration que doivent inspirer ses ouvrages et le respect dû à ces lois dont l'observation contribue si puissamment à ses succès!

Dans des temps où l'enthousiasme et le génie étoient plus communs que les lumières, la sculpture et la peinture ont été l'objet de vives et longues querelles. On disputoit sur la prééminence due à l'un de ces deux arts plutôt qu'à l'autre: on portoit dans cette comparaison la hauteur de l'orgueil et la fureur de la jalousie: les peintres et les statuaires s'épuisoient en vaines subtilités pour découvrir dans le but de leur art, dans ses moyens, dans son histoire, quelque motif de supériorité, et les hommes du moyen âge, trop enclins à se payer de mauvaises raisons pourvu qu'elles parussent ingénieusement trouvées, perdoient un temps précieux à ces ridicules contestations, qu'ils croyoient sans doute d'une grande importance.

On seroit fort étonné aujourd'hui, et certes avec justice, de voir un sculpteur, pour prouver l'excellence de son art, vanter la sagesse de celui qui, ayant à faire deux statues de la sculpture et de la peinture, fit

la première d'or, la seconde d'argent, et plaça celle-ci à gauche tandis que l'autre se trouvoit à droite (1). La surprise seroit plus grande encore si l'on entendoit un peintre, jaloux de renverser ce redoutable argument, répondre que la fameuse *toison d'or* ne couvroit qu'un mouton sans intelligence, et qu'ainsi la sculpture pouvoit bien n'être qu'un art misérable, quoique sa statue eût été faite en or (2). Telles étoient cependant les raisons que donnoit et réfutoit sérieusement la subtilité du quinzième et du seizième siècle. Ces disputes occupent une longue place dans le *Recueil des lettres sur la Peinture, la Sculpture,* etc. (3). Vasari a cru devoir les rapporter avec détail; et quoiqu'il ait le bon sens de les désapprouver, il a soin d'en parler avec la gravité convenable, et d'en dire son avis comme s'il s'agissoit du procès le plus sérieux.

Cette importante question est restée indécise comme tant d'autres, mais du moins elle a été abandonnée. Les sculpteurs et les peintres modernes préfèrent encore probablement l'art qu'ils cultivent à celui qu'ils ignorent, mais ils ne prétendent plus se contraindre réciproquement à en reconnoître la supériorité. On ne s'occupe plus maintenant à chercher si la sculpture est un art plus noble que la peinture; mais ce qui importe encore, c'est d'examiner par où ces deux arts se touchent et en quoi ils diffèrent, ce qu'ils peuvent ou ne peuvent pas s'emprunter l'un à l'autre, quels sont leurs domaines distincts, les limites qui les séparent, quel est enfin le but particulier vers lequel chacun d'eux doit tendre, et qu'il ne sauroit perdre de vue sans danger et sans inconvénient. La discussion de cette question véritablement sérieuse me paroît propre à jeter quelque lumière sur la nature des arts, et par conséquent à éclairer, dans leurs études et dans leurs travaux, les artistes qui cherchent à atteindre la perfection propre à l'art qu'ils exercent, aussi bien que les amateurs qui veulent asseoir leur examen et leur jugement sur des bases solides et raisonnées.

Michel Ange, après avoir exercé sur les arts, pendant plus de soixante

(1) Vasari, *Vite de' Pittori,* etc., tom. I, p. 193, édition de Milan, 1807.
(2) Vasari, *ibidem,* p. 199.
(3) *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura,* etc., tom. I, p. 7, 11, 42; tom. III, p. 70, 75, 161, 162.

ans, une influence due à la supériorité de son talent et à son caractère aussi imposant que son génie, mourut enfin, laissant une école nombreuse, accréditée et bien décidée à marcher encore sur les traces du grand homme qu'elle avoit si long-temps suivi. Florence en étoit le centre: on y voyoit fort peu de tableaux de la main du maître, qui n'avoit jamais aimé la peinture à l'huile, parcequ'il la trouvoit, disoit-il, *un art de femmes et d'artistes mous et paresseux* (1): ses grandes fresques étoient à Rome: le fameux carton de dessins qu'il avoit composés, en concurrence avec Léonard de Vinci, avoit été détruit, soit par la jalousie de Baccio Bandinelli (2), soit par accident : ses statues étoient presque les seuls modèles offerts à l'imitation de ses admirateurs qui vouloient toujours être ses élèves. Il les étudièrent avec ardeur; leur imagination s'en pénétra, leur goût se forma d'après elles: et l'on vit bientôt paroître dans les ouvrages des peintres de cette école cette *roideur du marbre (quella rigidezza statuaria)*, dont l'étude de la nature auroit pu seule les préserver. « Vous verrez dans quelques uns de leurs tableaux, dit Lanzi, « un amas de figures placées l'une au-dessus de l'autre, on ne sait sur « quel plan; des visages qui ne disent rien, des acteurs demi-nus qui ne « font qu'étaler pompeusement, comme l'Entelle de Virgile, *magna ossa « lacertosque*. Vous y verrez une pâle couleur de genêt substituée au bel « azur et au beau vert naguère en usage; des teintes maigres et superficielles « y remplacent l'empâtement fort et plein des grands maîtres, et le grand « art du relief, tant étudié jusqu'à André del Sarte, semble tombé en « désuétude (3). »

Cet exemple, renouvelé plusieurs fois (4), ne nous permet pas de douter que l'imitation de la sculpture n'expose la peinture à tomber dans de graves erreurs : ce n'est pas pour avoir copié des statues de Michel Ange que les peintres de son école eurent les défauts que nous venons

(1) Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia*, troisième édition, t. I, p. 138.

(2) Baccio Bandinelli a été accusé d'avoir mis en pièces ce carton de Michel Ange, soit qu'après l'avoir étudié lui-même il ne voulût pas que d'autres en profitassent, soit que, partisan de Léonard de Vinci, il voulût anéantir la preuve de la supériorité de Michel Ange son rival. (Voy. Lanzi, *Stor. pitt. dell. Ital.*, t. I, p. 135. Vasari, *Vite de' pittori*, t. XI, p. 257.)

(3) Lanzi, *Stor. pitt. dell' Italia*, t. I, p. 185.

(4) Voyez ce que dit aussi Lanzi du style de Pierre Berrettini, de Cortone, qui s'étoit formé par l'étude des bas-reliefs. *Ibid.*, p. 272, 274; et de l'école romaine, après Raphaël, t. I, p. 85, 86.

de rappeler; ils purent en prendre quelque exagération dans l'expression, dans l'étalage des connoissances anatomiques, mais leur plus grand mal vint d'avoir sur-tout étudié et copié des statues. Ce fait, bien reconnu, avoué des Italiens eux-mêmes, nous servira de point de départ pour la recherche des causes qui ont pu produire de pareils effets; elles ont sans doute leur origine dans la nature même des arts et dans ses inévitables conséquences.

On a mille fois répété que la sculpture avoit pour but de représenter les formes des corps, et la peinture d'en offrir les apparences. Cette expression ne me paroît pas exacte. La peinture représente aussi les formes des corps, puisqu'elle en dessine les contours, et, en cherchant à les faire sortir de la toile, s'efforce de leur donner, à la vue, le relief qu'ils ont dans la réalité. Il y a donc dans le but de ces deux arts quelque chose de semblable, mais il y a aussi de grandes différences, et les moyens qu'ils emploient pour y arriver n'étant en rien les mêmes, ils doivent suivre des routes entièrement distinctes, qui ne se croisent et ne se rencontrent jamais.

Le statuaire prend une masse d'argile; son modèle est devant ses yeux, comme il étoit, suivant Platon, dans la pensée de la divinité; il tourne autour de ce modèle, l'examine sous toutes les faces, en mesure en tous sens les dimensions. Il en connoît la charpente; il sait quelle est la forme, la longueur, et la grosseur des os, comment ils s'attachent les uns aux autres, quels sont les muscles qui les recouvrent et les font mouvoir. Il établit d'abord cette charpente; il place par-dessus ces muscles, leur donne l'attitude et le mouvement que doit prendre sa statue, et enveloppe ensuite cet édifice de ces masses de chair qui doivent lui donner la hauteur, l'épaisseur et les formes réelles de l'homme. C'est ainsi que les pierres gravées de l'antiquité nous offrent Prométhée travaillant à son sublime ouvrage. Quand le marbre sera venu remplacer l'argile, quand il aura pris sous le ciseau de l'artiste la finesse de nos traits, quand sa surface nous présentera les ondulations de la chair et ces formes *du dessus* qui recouvrent, en les laissant deviner, les formes *du dessous* qui les soutiennent,

venez tourner autour de cet homme de pierre qui, en tous sens, au toucher comme à la vue, ne diffère de l'homme vivant que par son immobilité, sa dureté, et sa couleur; vous y trouverez, à quelques détails près, tout l'extérieur de votre être physique.

Le peintre veut, à l'aide des couleurs, fixer, sur une surface plane, des figures qui s'offrent à l'œil du spectateur comme elles se présentent dans la réalité, vues à distance. L'œil ne découvre à-la-fois qu'un côté des objets, mais ce côté n'est point une surface plane; c'est cette partie des corps qui se trouve en face des yeux du spectateur, et que termine les contours formés par la ligne sinueuse qui sépare la portion antérieure et visible de la portion postérieure qu'on ne voit point. C'est à ces contours que s'arrête le domaine du peintre; ils déterminent pour lui la forme des objets, et son art consiste à donner à l'espace renfermé sur la toile entre ces lignes les mêmes apparences visibles que présente dans les objets réels l'espace renfermé entre les lignes correspondantes. La peinture repose donc sur ce même effet d'optique qui, dans le monde physique, nous fait juger à l'œil, par la fuite des contours et la variété des ombres et des lumières, de la saillie, de la forme, et de la distance des objets.

C'est en distribuant sur la toile, dans les limites fixées par les contours, les ombres et les lumières comme elles se distribuent dans la nature, en y plaçant les couleurs comme elles sont placées dans la réalité, et en modifiant tantôt les ombres et les lumières d'après les couleurs sur lesquelles elles tombent, tantôt les couleurs d'après les ombres et les lumières qui les éclairent ou les éteignent et en déterminent ainsi les nuances et les dégradations, que le peintre arrive à cette représentation fidèle et vivante des objets visibles, but de son art et de ses efforts.

Telle est la nature de la sculpture et de la peinture: tels sont en général leurs domaines particuliers et les moyens qu'elles emploient.

Elles n'ont donc en commun que le dessin, avec cette différence que le dessin du sculpteur embrasse la forme entière des corps dans les trois dimensions de la longueur, de la largeur, et de la profondeur, tandis que celui du peintre se borne aux deux premières, et ne nous fait sentir la

troisième que par l'effet des ombres, des lumières, et des couleurs.

L'essence de ces deux arts ainsi déterminée, quels sont dans l'immensité de la nature les objets qui semblent appartenir plus particulièrement à chacun d'eux?

Ce seroit une injuste absurdité que de prétendre resserrer les arts dans des bornes fixes et immuables: nous ne devons point leur dire comme le Créateur à la mer: « Tu iras jusque-là, et pas plus loin. » Le génie a des ressources immenses; laissons-le tenter ce qu'il conçoit, et s'élever aussi haut que pourront le porter ses ailes : mais il doit apprendre à diriger son vol. Les arts ont une nature déterminée et des limites qu'il importe de reconnoître pour indiquer à l'artiste le danger qu'il court en les dépassant. Si le génie, en enfreignant les règles qu'elles lui imposent, produit encore des beautés, ce ne sera pas pour avoir enfreint ces règles; ce sera parceque, même dans ses écarts, il est toujours le génie; la médiocrité s'instruira du moins à éviter des défauts pour lesquels elle n'auroit point de compensation à offrir.

Les arts plastiques peuvent représenter des situations ou des actions, car c'est là ce que leur offrent continuellement l'homme et la nature. On devine sans peine que le premier de ces états est essentiellement du domaine de la sculpture, tandis que le second appartient plutôt à celui de la peinture (1).

La sculpture représente des formes: leur vérité et leur beauté sont ses moyens pour réussir et pour plaire; elle ne doit prétendre qu'à la vérité à laquelle elle peut atteindre; et comme, en fait de beauté, rien ne borne ses efforts et ses succès; comme elle a, dans ses propres ressources, de quoi s'élever en ce genre à la plus haute perfection, elle ne doit jamais perdre de vue un but qui lui semble spécialement réservé et qui lui assure ses plus glorieux triomphes. Elle s'appliquera donc constamment à concilier la vérité avec la beauté, et repoussera les vérités auxquelles la beauté seroit nécessairement sacrifiée. Tout ce qui altérera les formes de manière

(1) *La pittura altro non è che l'imitazione dell' azioni humane:* « La peinture n'est que l'imitation des actions humaines. » *Osservazioni di Niccolò Pussino sopra la pittura.* Voy. Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori*, etc., édit. de Rome, 1672, p. 460.

à en détruire la beauté sera banni du domaine de la sculpture, qui n'auroit point, pour compenser cette perte, l'avantage de pouvoir arriver à cette illusion de vérité qui plaît quelquefois, même en offrant aux yeux un objet peu agréable. Dépourvue en effet de ces richesses de la couleur, de ce feu des regards où se manifeste l'expression de l'action, elle ne parvient à rendre cette expression qu'en altérant les formes, seul moyen d'imitation dont elle dispose. Quand l'homme agit, tout en lui concourt à l'action; son teint change, ses regards prennent un autre caractère; et, frappés à-la-fois de ces circonstances qui se réunissent, les spectateurs ne fixent pas toute leur attention sur l'altération des formes, résultat nécessaire de l'action. Le peintre qui peut reproduire toutes ces circonstances et en obtenir le même effet n'a pas besoin d'altérer beaucoup les formes et de sacrifier la beauté à l'expression. Mais personne, je crois, ne trouveroit belle une belle femme au désespoir, s'il ne voyoit que cette décomposition des traits qui accompagne le désespoir et les larmes; ce sont les nuances du teint, la transparence de la peau, la couleur des yeux, l'expression des prunelles, qui nous charment encore dans cette situation; toutes choses que la sculpture ne sauroit rendre et qu'elle ne peut remplacer, si elle prétend au même degré d'expression et de vérité que par une altération des formes souverainement désagréable à l'œil.

Elle a d'ailleurs quelque chose de plus immobile que la peinture. La pesanteur du marbre, le défaut de couleurs, ne permettent pas à l'imagination de croire au mouvement d'une statue, de s'abandonner à un moment d'illusion. Quand la vie de l'homme ne se manifeste pas par ses mouvements, elle paroît encore dans sa carnation, dans cette fluidité du sang qui perce à travers la peau, et qui semble dire qu'il va se mouvoir et agir. Aussi une figure peinte paroît-elle moins immobile qu'une statue, parceque le peintre a pu lui donner, dans son immobilité, tous les caractères de la vie: le marbre n'en a aucun; il est donc moins propre à représenter toute espèce d'action, et si l'artiste lui a fait revêtir une de ces expressions violentes qu'offre quelquefois la nature, elle prend quelque chose de la dureté, de la solidité de la pierre, et paroît plus stable, plus

durable, plus éternelle, si je puis le dire, qu'elle ne paroîtroit sur la toile. Or toute expression violente étant, comme on sait, passagère, et les arts devant éviter, autant que possible, de fixer à jamais ce qui doit passer en peu d'instants, la sculpture est moins propre qu'un autre art à représenter ce genre d'expression, puisque le moyen de représentation dont elle se sert semble ajouter encore à son immobilité et à sa durée (1).

Toute action violente est donc hors de son domaine; Puget est tombé dans une grande erreur s'il a cru, en faisant son Milon de Crotone, pouvoir s'autoriser de l'exemple du Laocoon. Qu'on y regarde de près, il y a une action dans le Laocoon, et certes une action terrible: cependant l'action n'est point ce qui y domine; le statuaire s'est sur-tout appliqué à peindre l'état d'un homme qui souffre cruellement d'une action violente; son affreuse douleur n'est pas dépourvue de calme, et la contraction de ses muscles annonce la souffrance plutôt que la résistance; car si tout y est contracté, rien n'y est tendu. Dans le Milon au contraire c'étoit l'action même la plus violente que le sculpteur s'étoit donné à représenter, ou plutôt il avoit à nous offrir deux actions violentes et réunies : Milon s'efforçant d'une part de retirer sa main engagée dans l'arbre, et de l'autre, de repousser le lion qui le dévore. Si Puget avoit voulu remplir exactement ce but qu'il s'étoit imposé, sa statue eût été des pieds à la tête dans la tension la plus rude: le bras gauche auroit été tendu pour se dégager, le bras droit pour repousser le lion: aucun muscle, dans cette complication de deux actions violentes, ne devoit rester lâche et inactif. Puget semble avoir renoncé à rendre l'une des deux; le bras engagé dans le tronc n'agit pas fortement pour en sortir; il est souple, abattu, et n'offre presque aucune trace de tension: l'autre bras n'écarte le lion qu'avec mollesse; c'est dans les extrémités inférieures, dans les cuisses, dans les genoux, dans les jambes, dans les pieds, que se manifeste toute la tension: de là résulte, à mon avis, un défaut d'ensemble qui s'explique par la nature même du sujet: si ce sujet eût été rempli dans toute son étendue, la statue n'offroit plus qu'un aspect désagréable, et Puget, en sacrifiant une de ces

(1) Voyez *le Salon* de 1765 de Diderot dans ses *Œuvres complètes,* édit. de Naigeon, t. XIII, p. 321.

deux terribles actions que Milon avoit à exécuter, n'a pu cependant s'attacher uniquement à l'autre. Dans la tête et dans les bras du Milon il y a plus de résistance que de douleur.

Cet exemple fait déjà pressentir que toute action compliquée est également étrangère à la sculpture. Je n'ai pas besoin d'insister sur la difficulté, je pourrois dire l'impossibilité de rassembler et de grouper toutes les figures nécessaires pour former une action de ce genre. Seront-elles éloignées ? comment établir entre elles la connexion qui doit les unir. Seront-elles rapprochées, serrées? comment le marbre se prêtera-t-il à cette élasticité de la chair au moyen de laquelle des membres qui se touchent, se pressent et s'aplatissent selon la convenance ou la nécessité? Cet aplatissement est l'altération des formes la plus hideuse en sculpture, et les auteurs du Laocoon se sont bien gardés de faire écraser par les nœuds des serpens les jambes et les bras des enfans qui en sont entourés (1). Comment introduire enfin entre des statues, dans les nombreux personnages dont se compose une grande action, cette variété d'expressions, cette diversité qui tiennent non seulement à la différence des tailles et des formes, mais à celle du coloris, du regard, du costume et à une infinité de circonstances que la sculpture ne sauroit reproduire?

Quand les sculpteurs de l'antiquité ont voulu représenter les Muses, ils n'ont point essayé de les rattacher à une action générale, de les grouper, de les réunir: ils ont exécuté chaque Muse séparément, isolée, dans l'état et avec les attributs qui lui convenoient; chaque statue a fait un tout à elle seule, et ils ont laissé à la peinture le soin de les rassembler en un même tableau.

Je crois inutile de dire qu'il est en outre une infinité d'actions qui, par leur nature même, se refusent positivement à la sculpture, tandis qu'elles peuvent fournir à la peinture des chefs-d'œuvres : telles sont, par exemple, toutes celles où la scène n'est pas attachée à la terre; *l'Assomption de la Vierge* et *le Ravissement de saint Paul* ont été pour

(1) Voyez les *Œuvres complètes* de Diderot, édit. de Naigeon, t. XIII, p. 324.

Le Poussin le sujet de deux tableaux admirables; qu'en eût tiré un sculpteur? qu'eût-il fait de l'enlèvement de Ganymède?

Ainsi les sujets les plus propres à la sculpture, ceux où elle peut déployer toutes ses beautés sans courir le risque de tomber dans des défauts inévitables, sont ceux qui représentent des états, des situations individuelles, plutôt que des actions : et si le statuaire essaie de représenter une action, elle doit être simple et peu violente; le Jason qui remet sa sandale en est un bel exemple, et la longue liste des chefs-d'œuvres de l'antiquité donne la confirmation de cette idée.

Elle s'appuie d'ailleurs sur les procédés mêmes par lesquels le statuaire exécute son ouvrage : ces procédés sont trop lents pour se prêter convenablement aux sujets qui ont besoin d'être traités avec une énergie rapide. Dès que le peintre a saisi, dans sa pensée, l'expression, le caractère de tête qui conviennent à une action violente ou à la mobilité des actions multipliées qu'exercent les uns sur les autres des personnages différens, il peut, de quelques coups de pinceau, les fixer sur la toile et profiter ainsi de tout le bonheur d'une inspiration sublime, mais passagère. Regardez *l'Enlèvement des Sabines* du Poussin; croyez-vous que ces expressions fortes et variées où se peignent le trouble, l'effroi, la fureur, aient été le fruit d'une étude longue et réfléchie? Ne reconnoissez-vous pas dans cette admirable ébauche la rapidité de cet éclair du génie qui brille et disparoît si promptement, que si l'artiste ne le saisissoit au passage, il ne le retrouveroit peut-être jamais? Ce n'est pas là ce qu'il faut au sculpteur; il a besoin d'un sujet qu'il puisse méditer long-temps et avec calme, qui exige plus de profondeur de sentiment que d'emportement et de verve, propre à nourrir dans sa pensée cet enthousiasme soutenu qui retient et garde les traits ou les expressions qu'il veut reproduire, plutôt que cette vive exaltation qui a besoin de manifester au dehors ce qui l'a fait naître presque aussi vite qu'elle l'a conçu (1). Michel Ange lui-même, malgré toute l'ardeur de son génie, n'a pu

(1) « La sculpture, dit Diderot, suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de cette verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et caché qui bout au dedans. C'est une Muse violente, mais silencieuse et secrète. » *OEuvres de Diderot* édit. de Naigeon, t. XIII, p. 320, *Salon de* 1765.

mettre dans ses statues autant de feu que dans ses fresques, parce que la lenteur du procédé s'y opposoit invinciblement. Les sculpteurs de l'antiquité ont représenté souvent la douleur, jamais la colère, parce que la douleur est un état permanent, qu'on peut étudier, dont on peut se pénétrer et retenir l'image, tandis que la colère est un état passager qu'il faut saisir et fixer d'un trait. Ce qui nous reste de leurs ouvrages et la sagesse reconnue de leur jugement me porte à croire même que les grands maîtres n'ont jamais fait à cet égard d'inutiles tentatives. Qui ne riroit à l'aspect d'une statue en fureur?

Le résultat le plus important et le plus positif que l'on puisse tirer de ces réflexions, c'est que le caractère essentiel de la sculpture est la simplicité : simplicité dans le choix du sujet, simplicité dans l'expression, simplicité dans les formes, dans les attitudes, telle est pour le statuaire la première loi à observer pour produire de beaux ouvrages, et même pour n'en pas produire de ridicules.

La simplicité dans l'expression est nécessaire, c'est-à-dire, que le sculpteur ne doit chercher à exprimer qu'un seul sentiment, une seule passion (si tant est qu'il puisse exprimer une passion), ou du moins des sentimens peu nombreux et analogues, qui se combinent et se manifestent sans effort. Comment représenteroit-il des sentimens très-différens ou contradictoires? Leur combat donne aux formes des traits une incertitude, une hésitation qui ne conviennent point à la sculpture, parce qu'elle n'a aucun moyen de les expliquer, de les soutenir par les regards, les couleurs et l'ensemble d'une grande action. Le sculpteur n'a à sa disposition que des formes; chaque sentiment modifie ces formes d'une manière différente, et il ne peut les modifier que d'une seule manière. Si l'auteur de l'Apollon a pu placer à la fois sur le visage du dieu la fierté, le contentement et le dédain, c'est que ces émotions se ressemblent, se touchent et se confondent aisément en une expression unique; le dédain repose dans les sourcils et sur les lèvres, tandis qu'une joie fière brille dans le reste des traits, dans le mouvement du cou et dans la pose de la figure. On a prétendu trouver dans la tête du Laocoon le caractère de l'affection

paternelle mêlé à celui de la douleur; cette prétention me paroît sans fondement: je n'y vois qu'une douleur forte, profonde; ce que cette douleur peut avoir de moral n'est autre chose que le sentiment de la force impuissante; et en général, tous les chefs-d'œuvres de la sculpture antique n'offrent, à mon avis, qu'une expression unique, simple et bien déterminée, comme cela convient à la nature de l'art.

Quant à la simplicité des formes, on sait combien elle est essentielle à la beauté; ces lignes droites, ces contours peu sinueux, ces traits carrés ont un caractère de grandeur qui se fait sentir au premier aspect; mais on n'a peut-être pas assez remarqué à quel point cette simplicité étoit fondée sur l'essence même de l'art et de ses moyens. Si le sculpteur cherchoit à imiter la nature dans tous ses détails, il ne parviendroit jamais à produire l'effet qu'elle produit, et perdroit celui qui est propre à son art. Les grands maîtres de l'antiquité ne travaillèrent les cheveux que par masses, parce qu'ils sentirent que le marbre n'étoit pas de nature à se découper en fils déliés, et que s'il prétendoit à une légèreté réelle, il seroit nécessairement lourd, tandis qu'en le taillant en masses larges et bien détachées, on pouvoit, à la faveur des effets de lumière, lui donner les apparences de la légèreté. Ils ne mirent point de prunelles dans les yeux de leurs plus belles statues, parce que la prunelle n'étant point dans l'intérieur de l'œil une forme saillante, le petit contour creux par lequel il falloit la marquer avoit quelque chose de mesquin qui nuisoit à la grandeur; peut-être aussi voulurent-ils éviter de donner par-là aux regards une fixité qu'ils n'ont point naturellement. Mais la principale raison de la simplicité qu'on observe dans les larges plans dont se forme la surface de leurs statues, a tenu, si je ne me trompe, à leur prévoyance des effets que devoit produire la lumière en les éclairant. Nul doute que la superficie du corps humain ne soit beaucoup plus inégale, beaucoup plus détaillée, beaucoup moins simple que celle des statues; les ondulations de la chair y sont plus nombreuses; les plis de la peau s'y multiplient à l'infini; elle offre beaucoup plus de creux et de saillies. Les statues étant destinées à être vues à distance, non-seulement ces détails sont

inutiles parce qu'ils seroient perdus, mais ils nuiroient à l'effet général. La lumière qui tombe sur le marbre ne l'éclaire point comme elle éclaireroit le corps humain dans la même attitude et exposé au même jour. La transparence de la peau, la couleur du sang qui coule en dessous, les mouvemens continuels de cette surface élastique, amortissent l'éclat des blancs, diminuent le gris des ombres, et fondant ensemble toutes les teintes, empêchent cette multitude de petites inégalités qu'offre la superficie des corps, de produire des contrastes de clair et d'obscur, trop multipliés et trop crus. Sur la pierre au contraire, tous les clairs sont brillans, toutes les ombres sont bientôt noires : si la lumière étoit continuellement arrêtée et coupée par de nombreux détails, si elle avoit sans cesse à éclairer de petites saillies ou à se perdre dans de petits creux, elle deviendroit dure, heurtée, sans harmonie, et la statue n'offriroit plus qu'un aspect désagréable. Il a donc fallu simplifier beaucoup la surface du corps, la tailler en masses larges et presque unies, pour que la lumière, en y tombant, produisît des effets grands, harmonieux, et pour que ses dégradations s'opérassent insensiblement, sans dureté et sans sécheresse, sur la rondeur de formes peu détaillées. Cet effet devient très sensible quand on compare les statues où ne se trouve point l'indication des veines, comme l'Apollon, avec celles où ces veines sont marquées, comme le prétendu Gladiateur : les premières paroissent éclairées d'une manière beaucoup plus belle et plus harmonieuse, parce que rien n'y brise la lumière, n'en rétrécit les masses et n'en durcit la dégradation dans les demi-teintes qui précèdent les grandes ombres.

La simplicité des attitudes est le résultat nécessaire de la nature des sujets qui conviennent à la sculpture : un état calme et individuel, une action peu compliquée et peu violente, n'offrent point de poses extraordinaires et difficiles ; ce n'est que dans la chaleur d'une grande action, dans les mouvemens d'une passion forte, que le corps humain prend des attitudes pénibles et momentanées. La principale loi à observer à cet égard, et cette loi est commune à la peinture et à la sculpture, c'est que la pose de la figure ait un rapport direct et nécessaire avec l'action ou l'état

qu'elle est destinée à représenter. Toute *pose* proprement dite, c'est-à-dire toute attitude qui n'a d'autre but que celui de placer les membres dans un développement théâtral, doit être bannie de la sculpture même : les anciens ne nous en ont donné aucun exemple : dans celles de leurs statues qui représentent une action, comme le *Gladiateur,* le *Discobole* prêt à lancer son disque, le *Jason,* etc., la pose est entièrement déterminée par le genre de l'action, elle n'offre rien d'étranger à ce but, et dans les autres, elle est toujours simple et facile, telle que peut la prendre naturellement et sans intention une figure en repos.

Si, après avoir jeté rapidement un coup d'œil sur le genre de sujets que doit adopter de préférence la sculpture et sur les principes particuliers qui doivent en régler l'exécution, nous tournons nos regards vers la peinture, un champ plus vaste et plus riche s'ouvre devant nous. Tous les objets que présente la nature, c'est-à-dire, tout ce qui, dans ces objets, appartient au sens de la vue, est de son ressort. Le paysage le plus étendu n'a point de lointains, point de détours qu'elle ne puisse nous faire apercevoir ou deviner : la vie la plus pleine et la plus active n'a point de grandes scènes dont elle ne s'empare : elle prend le Christ dans la crèche, le place entre les bras de sa mère, le suit en Égypte, le montre dans le temple, l'entoure de ses disciples, l'assied à la table sainte, le conduit au Calvaire, l'élève sur la Croix, l'en redescend pour le déposer dans le Saint-Sépulcre, le réveille de cette courte mort, fait toucher ses plaies à saint Thomas étonné et le transfigure glorieusement au milieu des apôtres et du peuple. Après la vie du Christ, donnez-lui celle d'un héros : Alexandre, au passage du Granique, dans les plaines d'Arbelle, sous sa tente, n'a point fait de grandes actions que le pinceau de Le Brun ne sache s'approprier : ses exploits, sa clémence, son triomphe sont remis sous nos yeux, et cette histoire nous retrace les lieux, les circonstances : elle n'enlève aux objets ni leurs apparences, ni leurs couleurs, elle nous transporte au milieu des événemens, des acteurs, et conserve à la figure de l'homme toutes les beautés dont elle est ornée, comme à l'histoire toute sa richesse.

Mais pour atteindre à ce grand but de l'art, que d'obstacles à vaincre et que d'effets à produire ! Tous les genres de difficultés se trouvent réunis dans la peinture historique dont nous avons surtout à nous occuper dans ce discours : plus le nombre des sujets est immense, plus leur choix est important et malaisé; plus les moyens sont grands et nombreux, plus il est difficile de savoir les employer tous, et cependant tous sont nécessaires : une statue médiocre ne réussit guère : il faut de l'excellent en sculpture pour obtenir un grand succès : un tableau médiocre produit quelquefois un effet prodigieux (1); l'éclat naturel de la peinture et des moyens par lesquels elle frappe les yeux séduit et trompe aisément les peintres ; un grand coloriste se fie sur la magie de son pinceau : un compositeur habile sur la belle ordonnance de ses scènes : on aspire rarement à tout faire quand on peut faire beaucoup sans tout réunir; et le peintre qui, après avoir conçu tous les mérites, toutes les beautés que peut rassembler un tableau d'histoire, n'auroit rien négligé pour y arriver, pourroit seul nous dire ce qu'il lui en a coûté de travaux et d'efforts, ce qu'il a fallu de persévérance et de génie.

Cette réunion est peut-être au-dessus des forces de l'homme; cependant son imagination la conçoit; et si c'est le propre de son intelligence que d'embrasser plus que ses bras ne peuvent étreindre, son devoir est de ne jamais perdre de vue cette perfection dont il n'approchera beaucoup qu'en ne cessant jamais d'y tendre.

Quels sont les sujets qui conviennent le mieux au peintre d'histoire? Comment doit-il les traiter?

Le domaine de la peinture est si vaste qu'il seroit absurde de prétendre ici à en déterminer rigoureusement l'étendue, et les moyens qu'elle emploie sont si nombreux, qu'il seroit aussi impossible que déplacé de développer la manière dont elle en doit faire usage. Notre principal but, dans ce discours, est d'indiquer les limites de cet art du côté où il touche à la sculpture : c'est dans cette intention que nous proposerons quelques

(1) Voyez les *Réflexions sur la sculpture* de Falconet; OEuvres complètes; édit. de 1808, tom. III, p. 12; et les *OEuvres complètes* de Diderot, t. XIII, p. 320.

idées sur les sujets qui conviennent à la peinture, et sur les principales règles qui doivent présider à leur exécution.

On a vu que l'état de repos ou des actions tranquilles et simples étoient ce que le sculpteur devoit représenter de préférence. Une latitude bien plus grande est avec raison accordée au peintre. S'il ne nous offroit que des figures isolées, il produiroit beaucoup moins d'effet que le sculpteur, puisqu'il n'auroit pas, comme lui, pour nous intéresser et nous plaire, la ressource de nous faire admirer les formes du corps humain dans toute leur plénitude et toute leur beauté. Forcé d'ailleurs, par la nature de son art, de donner à ses figures toutes les apparences de la vie, des regards animés, des couleurs brillantes, les détails des traits, les finesses de la peau, il nous choqueroit bien plus que le statuaire en nous les montrant toujours dans un état immobile et inactif. Partout où l'homme croit voir la vie, il en cherche les résultats; il demande de l'action à tout ce qui lui en paroît capable. Le peintre a dans son art tous les moyens de représenter les actions; maître de donner à sa toile l'étendue qui lui est nécessaire, d'y grouper convenablement un grand nombre de figures, de multiplier les plans et de prolonger presque indéfiniment l'espace, à l'aide de la perspective, libre de rapprocher ou d'éloigner à son gré les acteurs, pouvant resserrer sur un même point et faire tendre vers un même but une foule de bras, de têtes, de jambes, à la faveur des différentes poses, des fuyans et des raccourcis, disposant enfin de mille ressources pour diversifier les caractères et les costumes, il est appelé, par la richesse et la chaleur de son art, à nous offrir ce que la nature a de plus animé et de plus riche, l'activité des hommes s'exerçant en tous sens, selon les situations où ils sont placés et les passions qui les échauffent.

Cette activité est donc le véritable domaine du peintre : et le nom seul de *peintre d'histoire* indique tout ce qu'embrasse ce domaine. C'est l'histoire en effet, cette immense série d'actions qu'il doit faire revivre et nous retracer. Il peut choisir parmi les grandes scènes dont elle a conservé le souvenir. Depuis le *testament d'Eudamidas* jusqu'aux *batailles d'Alexandre*, les sujets les plus simples et les plus riches viennent s'offrir

à son pinceau. Son art consistera à en animer la simplicité et à en faire ressortir la richesse en empêchant qu'elles ne dégénèrent, l'une en froideur et en sécheresse, l'autre en désordre et en confusion.

On voit déjà que le peintre ne doit emprunter du statuaire ni l'ordonnance de ses groupes et de son tableau, ni les attitudes de ses figures. La nature, dans l'état de repos, prend d'elle-même et sans effort la pose la plus convenable au développement des formes, puisqu'alors c'est uniquement la structure physique de ces formes et leur pesanteur relative qui déterminent la manière dont se placent les membres : quand l'action est simple et bornée à un seul personnage, son attitude est également simple et déterminée par cette action même; l'artiste le pose comme il doit naturellement se poser pour produire cette action, et ses formes prennent encore alors d'elles-mêmes le développement que l'action exige : tels sont le *Ménandre* assis, le *Faune* en repos, l'*Ariane* endormie, le *Jason*, le *Discobole*, etc.

Mais dès que l'action embrasse plusieurs figures, la part qu'y prend chacune d'elles détermine sa place et son attitude : en cessant d'être isolée, elle perd le droit d'être représentée et considérée uniquement pour elle-même : c'est sur l'action que l'artiste doit appeler les regards et non plus sur les acteurs; il doit sacrifier ce qui, dans chaque pose particulière, pourroit retenir trop long-temps l'attention et la détourner de l'ensemble, fût-ce même aux dépens de chaque figure. Il ne cherchera donc plus principalement à développer de la manière la plus avantageuse les formes de ses personnages : il ne les *posera* plus selon son choix : il les placera dans la situation où ils doivent se trouver en concourant à une action dont chacun d'eux n'est plus qu'une partie (1).

Toute imitation de la sculpture devient alors un défaut, puisque le sculpteur, n'ayant qu'une figure à faire voir, peut ne s'occuper que d'elle seule et ne consulter, dans l'attitude qu'il lui donne, que l'intérêt personnel de cet acteur unique, tandis que le peintre doit sacrifier cet intérêt

(1) « Une composition doit être ordonnée de manière « à me persuader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement; « une figure doit agir ou se reposer de manière à me « persuader qu'elle n'a pu agir autrement. » Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture. Œuvres complètes*, t. XV, p. 192.

à celui de l'ensemble qu'il veut peindre. C'est pour cela que, dans les tableaux où domine l'imitation de la sculpture, les figures paraissent isolées, sans rapports impérieux et directs avec celles qui les entourent et revêtues ainsi d'un caractère théâtral que n'offre jamais la nature dans la mobilité des scènes animées et bien fondues qu'elle met sous nos yeux.

Quiconque a souvent examiné ces scènes et sait les concevoir vivement a dû s'apercevoir d'ailleurs que le mouvement et la variété d'une action étendue donnent aux figures qui y concourent des attitudes entièrement différentes de celles que prennent des figures isolées dont l'action ne s'étend pas au-delà d'elles-mêmes. Ainsi un homme qui, pour s'exercer, fait des armes contre un mur, ne se place point en garde et ne se fend point comme celui qui fait assaut avec un autre : un homme qui jette une pierre pour apprendre à la lancer avec force ou avec adresse, n'a ni dans le bras, ni dans le reste du corps, le mouvement et la pose de celui qui jette des pierres à un ennemi : quoique leur action soit la même, leur intention est différente et l'intention change le mode de l'action. Il y a dans la chaleur d'une action animée, dans les scènes qu'elle amène, dans les attitudes que font naître ces scènes, quelque chose de vif et de varié dont la sculpture ne peut donner l'idée et que la peinture doit reproduire. La flexibilité du corps humain prend, au milieu de ces mouvemens rapides d'hommes qui se touchent et agissent puissamment les uns sur les autres, des formes que les sculpteurs anciens ont rarement essayé de rendre en ronde bosse, parce que cela ne convenoit point à leur art, et que les peintres doivent étudier dans la nature, s'ils veulent les faire passer sur la toile avec vie et vérité. Ainsi quand même le peintre croiroit avoir trouvé dans la sculpture des modèles de poses analogues à l'action qu'il veut peindre, ces modèles lui seroient de peu d'utilité, et s'il les imitoit, il ne feroit que des figures roides, étrangères à son action, sans effet comme sans harmonie.

On peut dire de plus que cette attention particulière et prolongée, donnée à chaque figure isolément, nuit essentiellement à une partie de l'art que le peintre ne sauroit regarder comme trop importante ni

étudier avec trop de soin; je veux parler du relief et de la perspective.

Il sembleroit au premier coup d'œil qu'en étudiant beaucoup des statues, les peintres devroient s'accoutumer à bien connoître ce grand art du relief, sans lequel il n'y a point de beaux tableaux. Cette distribution de lumière et des ombres qui fait tourner une figure est si nettement marquée sur le marbre exempt des illusions de la couleur, qu'un tel modèle paroît éminemment propre à montrer comment on doit s'y prendre pour produire sur la toile des effets analogues. Mais la réflexion et l'expérience ne tardent pas à prouver le peu de solidité de ce premier aperçu. Et d'abord il est aisé de remarquer que les jeunes peintres qui étudient les statues s'occupent presque uniquement des contours, et ne prêtent aux effets de lumière qu'une attention très-secondaire. Ils ont raison d'attacher une grande importance aux uns et tort de négliger les autres; c'est beaucoup sans doute que d'avoir correctement et élégamment dessiné le contour d'une figure; mais si elle reste plaquée sur la toile, si l'artiste ne sait pas l'en faire sortir par l'heureux contraste des clairs, des demi-teintes et des ombres, comment jouera-t-elle son rôle dans un tableau? et quand il auroit appris, en examinant avec soin les effets du jour sur le marbre, à en faire tourner les formes, que sera-ce s'il ne sait pas la détacher du fond de la toile? C'est là ce que ne peut guère apprendre l'étude même de l'antique : on étudie alternativement une statue sous toutes ses faces, sous différens jours, mais on ne s'occupe presque jamais de la partie qu'on ne voit point et du fond qui est derrière, peut-être à une grande distance; le côté que l'on voit est le seul qu'on fasse ressortir : on n'obtient ainsi qu'une demi-saillie, et c'est pour cela que tant de figures peintes ressemblent à des copies de bas-reliefs en demi-bosse, attachées sur un fond plat, quoique la face antérieure en soit quelquefois bien arrondie.

L'art du relief s'étend bien au-delà de cette saillie incomplète; il faut environner d'air une figure, laisser à l'imagination la liberté de tourner tout autour, et persuader à l'œil qu'elle est fort en avant de la toile, ou plutôt que le fond de la toile est bien loin derrière elle. C'est là ce que

savent faire Paul Véronèse, Le Guide, Le Caravage, les Carrache, Le Corrège, et ce qu'il faut étudier dans la nature où l'on place la scène du tableau et à laquelle on en emprunte le fond.

Qui ne voit d'ailleurs que les contours du marbre ne se détachent point dans l'atmosphère de la même manière que ceux du corps humain ou de ses vêtemens? Ces derniers ont quelque chose de flexible et de moelleux qui se fond davantage et se marie plus doucement avec l'air au sein duquel ils s'agitent: une figure humaine, isolée au milieu de l'espace, paroît moins sèche, moins tranchante qu'une statue; et, si les peintres se forment à l'école des statuaires, il y a lieu de craindre qu'ils ne sachent pas remplir d'air leurs compositions, et qu'ils ne tombent dans une sécheresse peu naturelle.

On doit craindre aussi qu'ils n'apprennent peu la perspective, cet art important et difficile, de mettre chaque objet, chaque figure à sa place, d'en modifier les formes, la grandeur, la couleur, selon la distance ou le point de vue d'où il doit être considéré, et de multiplier ainsi, sur une surface plane et dans un espace déterminé, les plans et l'espace. Quand on a contemplé les fameuses *Noces de Cana,* quand on a admiré cette immensité d'étendue et cette multitude de figures qui la remplissent sans encombrer, parce que chacune d'elles se montre à l'œil comme elle paroîtroit dans la réalité, à sa place et dans sa position, on sait jusqu'où doit aller en ce genre le talent du peintre, parce qu'on a vu ce qu'il peut faire. Cela ne s'apprend point en étudiant des statues, et le penchant que donne cette étude à traiter isolément chaque figure avec une attention trop concentrée, sans s'occuper avec assez de soin de la rattacher à l'ensemble, paroît au contraire nuisible à cet art de la perspective sur lequel repose les plus grands effets de la peinture.

Tel est, ce me semble, le côté fâcheux de l'influence que peut exercer sur l'ordonnance la composition et l'effet général des tableaux, une étude trop exclusive des chefs-d'œuvres même de la sculpture. Si de là nous passons à l'expression, nous connoîtrons encore que ce n'est point en s'imitant que les peintres et les statuaires peuvent rivaliser de génie et

de succès. Les expressions empruntées de près ou de loin par la peinture à la sculpture m'ont toujours paru froides ou exagérées.

On comprend aisément pourquoi elles doivent souvent être froides : les statues n'offrent point cette richesse, cette variété, cette mobilité de sentimens que présentent les traits de la nature : l'essence de cet art, celle de la plupart de ses sujets ne lui permettent pas même d'y prétendre; et lorsque sur une tête dont le caractère lui a été emprunté, viennent se placer les apparences de la vie, on s'étonne encore davantage de trouver la froideur du marbre dans des traits que la couleur et les détails du visage de l'homme sembloient devoir animer. Cette froideur s'accroît par ce contraste et détruit souvent l'effet de la beauté même.

Lorsqu'au contraire le peintre a pris de quelque statue une de ces expressions énergiques qui accompagnent une passion forte ou un état particulier de l'âme ou du corps, il augmente, par l'effet des regards, du coloris et de tout ce qui appartient à son art, l'impression que produit déjà cette altération des formes à l'aide de laquelle le sculpteur a rendu cette expression. Disposant pour peindre les sentimens violens, tels que la douleur, d'une infinité de moyens que n'a point le statuaire, il doit en user avec économie et les combiner avec art, pour se dispenser d'avoir recours à une exagération qui paroîtroit hideuse, même si elle étoit nécessaire. Qu'au lieu de profiter de cet avantage, il ajoute encore l'effet de toutes ses ressources à celui de la ressource unique qu'avoit à employer son rival, il tombera nécessairement dans cette exagération qu'il devroit et qu'il pourroit éviter. C'est ce que Lanzi reproche avec raison aux élèves de Michel-Ange lorsqu'il les blâme d'avoir transporté dans leurs tableaux « cette structure de membres, ces saillies et ces enfoncemens « de muscles, cette sévérité de traits, ces attitudes de corps et de mains « qui forment le caractère terrible de ce grand maître (1). » Ils les exagéroient peut-être en les copiant; mais quand ils n'auroient fait que les copier, c'eût été les exagérer que de les peindre, car la peinture rend tout plus saillant, plus *visible* en quelque sorte, en augmentant la ressemblance et la vérité. Je suis convaincu, par exemple, que si l'on

(1) Lanzi, *storia pittorica del l'Italia*, t. I, p. 185.

peignoit fidèlement la tête du Laocoon, cet admirable ouvrage dont l'expression n'a rien d'exagéré sur le marbre, si l'on ajoutoit à l'état des formes, la décomposition et la pâleur du teint, le soulèvement douloureux des prunelles, le violet renforcé des veines et tous les détails de la peinture, cette expression, devenue ainsi beaucoup plus forte sur la toile, y paroîtroit exagérée, peut-être même affreuse.

Que la peinture évite donc soigneusement tout emprunt fait à la sculpture, soit d'expression, soit de pose ou d'ordonnance. Un champ beaucoup plus vaste est son domaine; des moyens plus étendus sont à sa disposition : le peintre eût-il à traiter le même sujet que le statuaire, il doit l'envisager et l'exécuter d'une manière toute différente, parce que l'effet qu'il produira sera nécessairement différent. C'est dans la nature qu'il doit étudier son art; c'est là qu'il prendra cette souplesse, cette facilité, cette naïveté, cette vérité dont les chefs-d'œuvres de la sculpture offrent sans doute d'admirables modèles, et que cependant on ne leur emprunte guères en les imitant, parce que, pour atteindre à ces précieuses qualités, il faut en voir le jeu et le mouvement dans les êtres animés et dans les formes de la vie (1). C'est aussi là et là seulement que le peintre pourra acquérir un coloris chaud et vrai, pareil à celui de Van-Dyk ou du Corrège. L'étude trop assidue du marbre ferme les yeux au sentiment de la couleur, et cette conséquence est si naturelle qu'elle n'a besoin ni de développement, ni de preuves. Je me contenterai de rappeler un fait trop peu remarqué, c'est que les peintres de portraits sont rarement de mauvais coloristes, tandis que cela arrive souvent à de grands peintres d'histoire. Quant à l'importance du coloris, on sait le mot de Salvator Rosa, qui, interrogé sur ce dont il falloit faire le plus de cas, de la couleur ou du dessin, répondit qu'il avoit vu beaucoup de Santi di Vito exposés contre les murailles et vendus à vil prix, mais qu'il n'y avoit jamais trouvé un Bassano (2).

Quand on croiroit que l'intérêt personnel du Salvator a eu quelque part à cette réponse, on peut dire que si le dessin doit être la première et la

(1) « Faisons, s'il se peut, disoit Antoine Coypel, que « les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles « vivans des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » *Œuvres complètes* de Diderot, t. XV, p. 224.

(2) Lanzi, *storia pittorica del l'Italia*, t. I, p. 202.

plus indispensable étude du peintre, le coloris est la plus heureuse et la plus brillante de ses qualités; car sans elle il n'y a ni grand effet ni vérité parfaite.

L'influence de la sculpture sur la peinture, pour n'avoir point de résultats fâcheux, doit donc se borner à former le dessin des artistes et à leur donner ce goût du beau, ce sentiment de l'idéal, source féconde en chefs-d'œuvres : ils pourront aussi aller, devant ces admirables ouvrages de l'antiquité, se pénétrer des sentimens et des caractères qu'ils expriment, sentimens qu'offre rarement la nature, surtout avec ce degré de profondeur : ils s'échaufferont ainsi d'un noble enthousiasme; des sentimens analogues se réveilleront, se fortifieront en eux, et ils iront ensuite les reproduire sur la toile avec cette verve et cette vérité, fruit d'une inspiration vive et profonde. Certes, c'est déjà beaucoup que d'avoir tiré de l'étude de l'antique de tels avantages, puisque c'est par-là seulement qu'on peut entrer dans la bonne route, mais aussi ce doit être tout; c'est à l'étude de la nature à faire le reste. Les deux arts, je le répète, ont rarement le même but, jamais les mêmes moyens; les effets qu'ils produisent sont toujours différens et j'aurois substitué à la devise de l'ancienne ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, *Amicæ quamvis æmulæ*, cette devise presque semblable, qui me paroît plus vraie, *Amicæ potiusquàm æmulæ*.

A l'époque où, dans les temps modernes, la sculpture commençoit à marcher sur les traces de la sculpture ancienne, et la peinture à produire des chefs-d'œuvres dont probablement les anciens mêmes n'avoient jamais eu l'idée, naissoit un art qui se consacroit à reproduire et à répandre les ouvrages des statuaires et des peintres : l'histoire de la gravure a été traitée dans le *Musée français* par un écrivain habile qui en a savamment exposé l'origine et les progrès. La coïncidence à peu près exacte de l'époque à laquelle cet art a été inventé, ou du moins fort connu, avec celle qui a vu naître l'imprimerie, me paroît très-propre à en faire ressortir l'utilité. « L'art de la gravure, dit Algarotti, est du même « temps et a les mêmes avantages que celui de l'imprimerie...... Le

« peintre fera bien d'avoir dans son atelier un choix d'estampes des « meilleurs maîtres, où il puisse voir la marche, l'histoire de la peinture, « et apprendre à connoître les divers styles qui ont eu et ont encore le « plus de succès. Le prince de l'école romaine ne dédaignoit pas d'étudier « assidument les planches d'Albert Durer, et il faisoit soigneusement « collection de tous les dessins copiés d'après les statues ou les bas-reliefs « antiques qu'il pouvoit recueillir (1). » Appelée ainsi par sa nature même, par l'autorité de Raphaël et par celle de l'expérience, à servir à la fois les artistes dans les études et les amateurs dans leurs plaisirs, la gravure ne doit jamais perdre de vue un but qui l'honore (2). Ce n'est point une copie, puisque le graveur ne se sert pas des mêmes moyens que le statuaire ou le peintre, et ne sauroit produire le même effet : on a dit que c'étoit une traduction, et cette comparaison, bien que désapprouvée par de bons connoisseurs, me paroît beaucoup plus exacte; la langue du graveur en effet n'est pas la même que celle du peintre, puisque c'est d'une manière différente qu'il parle aux yeux; il est obligé de conserver scrupuleusement les formes et le style de son modèle; c'est le devoir de tout bon traducteur, et le graveur a ici l'avantage, puisque sa traduction est beaucoup plus littérale; enfin, si l'on vouloit pousser jusqu'au bout ce rapprochement, on pourroit dire que la gravure, comme toutes les traductions, a l'inconvénient de ne pas rendre la vivacité, la magie de l'original, et que tous ses efforts doivent tendre à en conserver le caractère. C'est là ce que doit chercher et ce que peut faire le graveur : le dessin et le contraste des lumières et des ombres sont les moyens dont il dispose. L'étude de l'antique lui apprendra peut-être mieux que celle des tableaux comment se fondent et s'amalgament ensemble les blancs et les noirs qui naissent des effets de lumière : la gravure d'une statue en est une représentation bien plus exacte que celle d'un tableau, puisque les clairs et les ombres qu'offre le marbre sont précisément de la même nature que ceux que peut produire la distribution de l'encre sur le fond

(1) Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, t. III, p. 191.

(2) L'heureuse influence qu'ont exercée sur les arts, en Europe, les gravures de Marc-Antoine Raimondi d'après Raphaël, est indiquée par Lanzi, *stor. pittor. del l'Ital.* t. II, p. 68.

blanc du papier. Le graveur étudiera donc avec soin sur les statues cette partie de son art; mais comme la différence des couleurs modifie la lumière et que ces modifications peuvent être rendues, même lorsqu'on n'a pour les faire sentir que du blanc et du noir, il se gardera bien, en gravant un tableau, de donner à ses clairs et à ses ombres le caractère uniforme qu'il leur donneroit en gravant une statue : les cheveux noirs, par exemple, d'une figure peinte, auront dans son ouvrage une nuance toute autre et bien plus éloignée de celle des ombres du visage, que n'auront les cheveux d'une ronde-bosse : il en sera de même des vêtemens, des chairs, et même des contours, qui doivent prendre, lorsqu'ils retracent une figure peinte, un caractère plus moelleux et moins arrêté que les contours d'une statue : il étudiera ainsi les différences qui doivent exister entre la gravure d'après le marbre et la gravure d'après le tableau, différences si nombreuses, que je ne puis indiquer ici que les plus importantes. Enfin il s'appliquera surtout à connoître la manière dont chaque peintre distribue et empâte la couleur, puisque de là dépend le caractère particulier que doit revêtir chacun de ses ouvrages. Qui ne sait en effet que le plus ou le moins d'empâtement des couleurs, l'énergie plus ou moins prononcée du pinceau, changent totalement la nature des lumières et des ombres? Le Poussin ne sauroit être gravé comme Le Caravage; et quand ces deux maîtres auroient peint le même sujet d'après le même dessin, la même ordonnance, avec les mêmes expressions, les gravures des deux tableaux devroient offrir encore des différences notables (1).

J'ai essayé de peindre, dans ce discours, quelle doit être l'alliance des arts, d'après leur nature même et les rapports ou les différences qui les unissent ou les séparent. Si mes observations ont quelque fondement, la preuve doit s'en trouver dans les chefs-d'œuvres que le *Musée Napoléon* est destiné à reproduire. C'est là qu'il faut voir quels heureux secours peuvent se prêter réciproquement les statuaires et les peintres, ou dans

(1) *Œuvres complètes* de Diderot, t. XIII, p. 356.

quels défauts peut les entraîner une imitation inconsidérée : c'est là qu'il faut chercher par quels secrets les graveurs peuvent se montrer les dignes rivaux des statuaires et des peintres qu'ils prennent volontairement pour maîtres et pour guides. L'homme, quel que soit le genre de ses travaux, est soumis à des lois qui naissent de sa propre constitution et de celle des objets sur lesquels il s'exerce. C'est à démêler ces lois que s'applique la philosophie des beaux-arts ; elle commence par suivre les pas du génie ; elle étudie ses procédés, cherche à deviner la progression de sa marche rapide; et lorsqu'elle croit avoir bien reconnu ce qu'il est et ce qu'il doit faire pour devenir tout ce qu'il peut être, elle se hasarde à se placer à ses côtés pour éclairer sa route d'un flambeau que, sans lui, elle n'auroit jamais pu allumer.

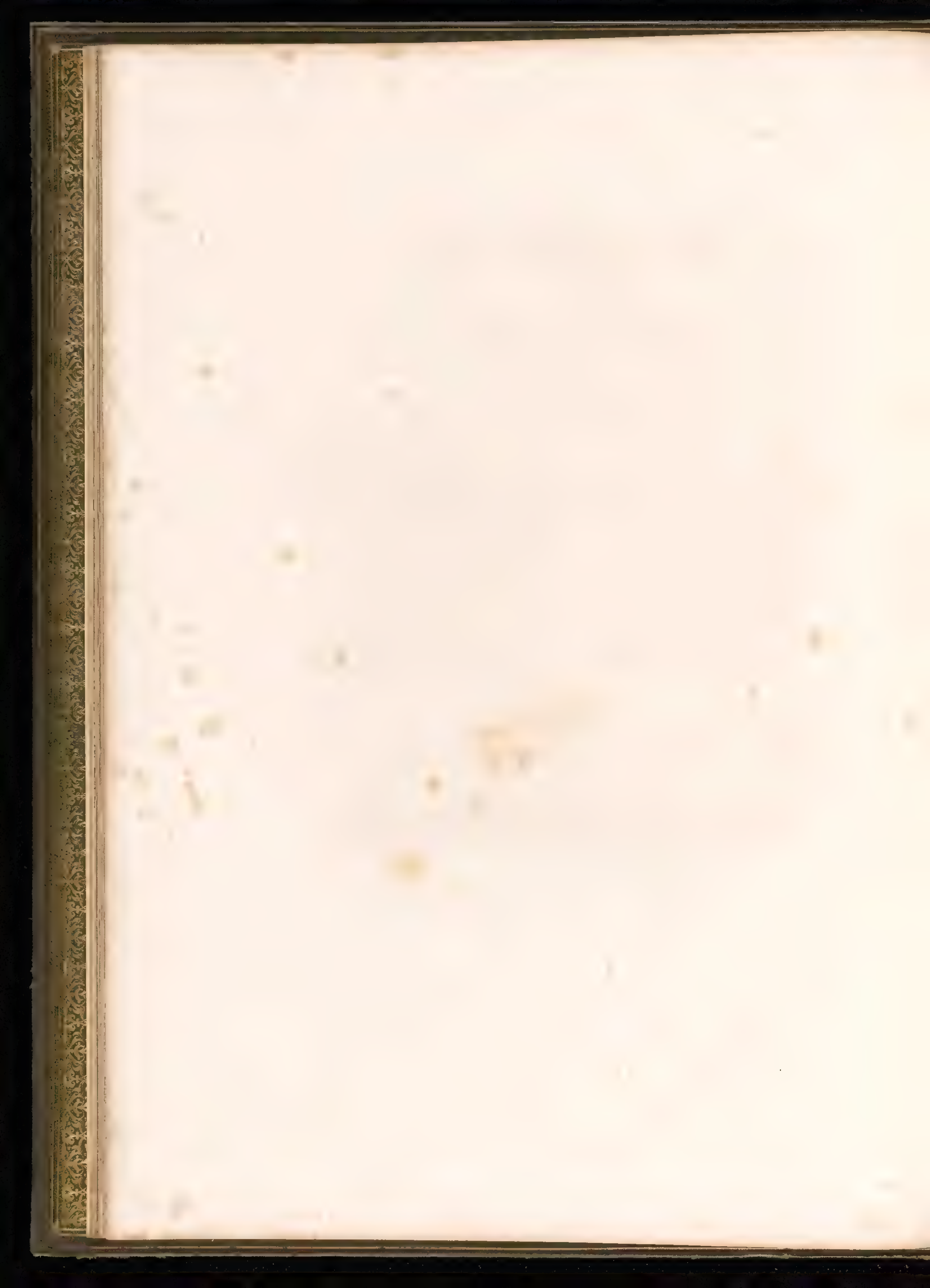


MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

HISTOIRE.

SUJETS.	NOMS.		
	PEINTRES.	DESSINATEURS	GRAVEURS.
La Vierge au Donataire.	RAPHAEL.	DUTERTRE.	BEISSON
Portrait de Léon X.	RAPHAEL	DUCHEMIN.	LIGNON.
Saint Georges, vainqueur du Dragon	RAPHAEL.	CHASSELAT.	PETIT.
Le Triomphe de Vespasien et de Titus.	Jules ROMAIN	BOUILLON	GIRARDET
Le Silence de la Vierge.	A. CARRACHE.	DUCHEMIN	REINDEL.
La Vierge et l'Enfant Jésus.	L. CARRACHE.	BOUILLON	BETTELINI.
La Charité	Andre DEL SARTO.	BOUILLON	AUDOUIN.
La Mort de la Vierge	LE CARAVAGE	DESENE.	CLAESSENS
Jésus deposé de la Croix.	BASSANO.	DESENE.	ROSASPINA.
L'Annonciation	LE GENTILESCHI	GIANNI	BETTELINI.
Le Mariage de sainte Catherine	LE CORREGE.	GIANNI.	GIOVANNI FOLO.
Judith emportant la tête d'Holopherne	ALLORI.	HUMMEL	GANDOLFI.
La Magicienne Circe.	LE GUERCHIN	HUMMEL	GANDOLFI.
Vénus jouant avec l'Amour.	PALME jeune.	GIANNI.	BONATO.
La Pythonisse d'Endor.	SALVATOR ROSA.	CHASSELAT.	GUTTEMBERG.
Jésus et la Samaritaine	LE GUIDE	MARCHAIS	FABRI.
La Mort de Sapphire	POUSSIN	BOUILLON	U MASSARD
L'Arcadie	POUSSIN.	MARCHAIS.	MATHIEU.
Voyage de Faunes, Satyres et Hamadryades	POUSSIN	GIANNI	BLOT.
La Messe de saint Martin	LESUEUR.	BOUILLON	Henri LAURENT.
Le Corps de Jésus mort repose sur les genoux de sa mère.	VAN-DYK	MARCHAIS	SCHIAVONETTI.
Jacob bénissant les enfants de Joseph.	REMBRANDT.	BOUILLON	CLAESSENS.
Pâris et OEnone.	VAN DER WERFF.	DUCHEMIN.	J. F. RIBAULT.



MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

GENRE.

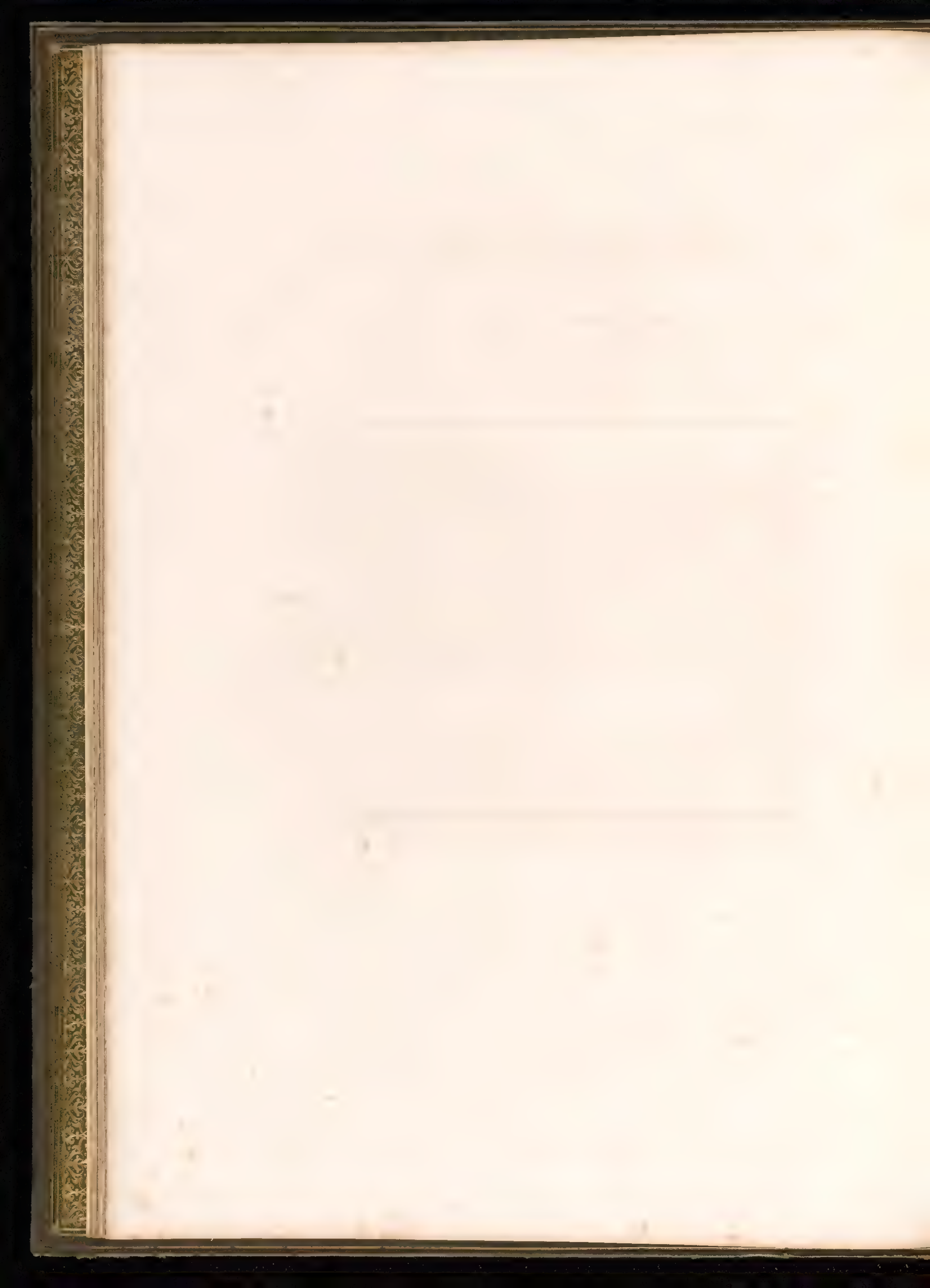
SUJETS.	NOMS.		
	PEINTRES.	DESSINATEURS.	GRAVEURS
Portrait du Cardinal Hippolyte de Medicis	Titien	Anastasi	Laugier.
Portrait d'André del Sarto	André del Sarto.	Anastasi	Pradier
Un Enfant endormi	Crépi (Donato.)	Touze	Anselin
Le Chœur de Notre-Dame	Jouvenet	Arsène	Benoist
Un Intérieur d'Église	Delorme	Arsène.	Sellier
La Femme Hydropique	Gérard Dow	Gianni	Fosseyeux.
La Cuisinière hollandaise	Gérard Dow	Gianni	Lips
Une jeune Femme à sa fenêtre	Gérard Dow	Chasselat	Forster
Le Marché aux Poissons	Van-Ostade	Marchais	Claessens
Charlatans et Animaux savans	Karl du Jardin.	Desène	Depreel.
Le petit Faiseur de bulles de savon	Miéris	Chasselat	Pigeot.
Les Bourguemestres distribuant le prix de l'Arc	Van-der-Helst	Chasselat	Ulmer.
Une jeune Femme étudiant sur la mandoline	Terburg	Chasselat	Audouin.
La Leçon de Musique vocale	Netscher	Chasselat	Bittheuser.
La Leçon de Basse de Viole	Netscher	Chasselat	Heina
Les quatre Chasseurs chez le curé Arlotto	J. de Saint-Jean	Anastasi	Forster
Portrait de Didier Erasme	Holbein	Anastasi	Dequevauviller.
Une Femme tenant un pot de bière et un verre	Metzu	Hummel	Oortmann

MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

PAYSAGE.

SUJETS.	NOMS.		
	PEINTRES.	DESSINATEURS.	GRAVEURS.
La Vierge à la Coquille	Dominiquin	Marchais	Muller.
La Fête villageoise	C. le Lorrain	Marchais	Haldenwangen.
Des Bestiaux passant une rivière	C. le Lorrain	Marchais	Haldenwangen.
Paysage traversé par une rivière dans laquelle un pâtre fait abreuver son troupeau.	C. le Lorrain	Marchais	Duparc.
Vue d'un Port de mer pendant le brouillard	Vernet	Storelli	Schroeder.
Une Rivière coulant entre des rochers	Vernet	Fouché	Duparc.
Vue d'un Chemin qui sépare un bois d'une rivière	Wynants	Storelli	Geissler.
Vue d'une Ferme dans une campagne	Wynants	Storelli	Duttenofer
Sainte Marie, pénitente	Champaigne	Marchais	Godefroy.
Une Forêt	Ruisdael	Storelli	Haldenwangen.
Vue d'un Torrent	Ruisdael	Storelli	Haldenwangen.
Paysage	Rembrandt	Storelli	Fortier.
Paysage	Glauber	Storelli	Daudet.
Paysage	Glauber	Storelli	Frommel.
Un Yacht hollandais	Backhuysen	Storelli	Duparc.
L'Abreuvoir	Berghem	Marchais	Daudet.
Vue d'Italie au soleil couchant	J. Both	Fouché	Duttenofer.
Le Gué	Karl du Jardin	Fouché	Niquet
Le Matin	Karl du Jardin	Storelli	Fortier.
Une Prairie arrosée par une rivière	Paul Potter	Marchais	Duparc.

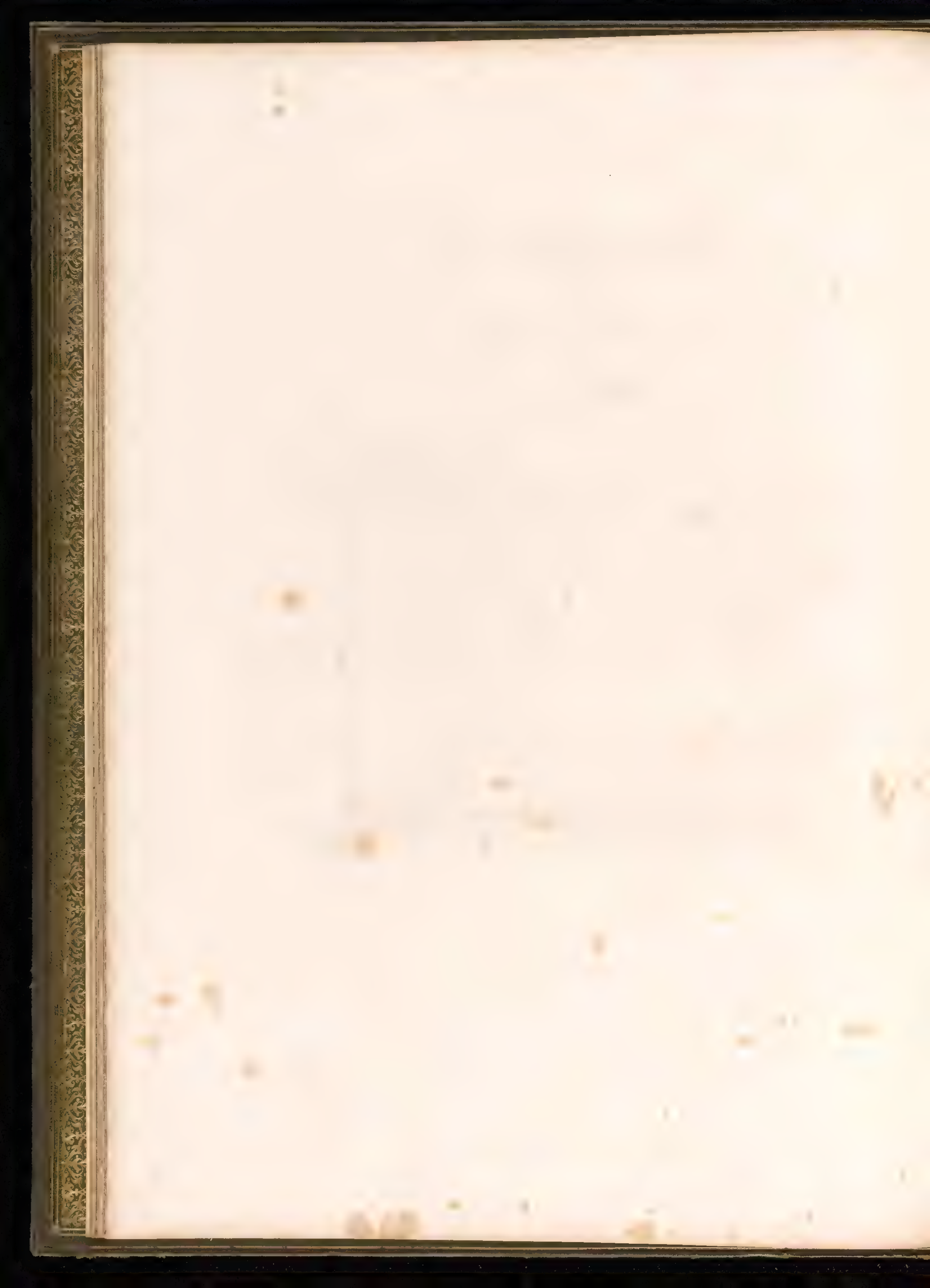


MUSÉE ROYAL.

SECONDE SÉRIE.

STATUES ANTIQUES.

SUJETS.	NOMS.	
	DESSINATEURS.	GRAVEURS.
Antinous en bon Génie	Dejuinne	Chatillon
Domitia en Hygie.	Chatillon	Chatillon
Muse restaurée en Fille de Lycomède	Chatillon	Laugier
Livie en Muse.	Chatillon	Chatillon.
Femme portant l'eau sacrée, dite la Psyché.	Granger.	Avril.
Jeune Faune avec une flûte.	Granger.	Richomme
Minerve armée de l'égide	Granger.	Laugier.
Sabine.	Granger	Girardet
Silene avec Bacchus enfant, dit le Faune à l'Enfant	Granger	Chatillon
Venus au bain	Richomme.	Richomme.
Le Centaure	Valois	Girardet.
La Providence	Granger	Avril
Vénus accroupie du Vatican.	Laugier	Laugier
Didius Julianus.	Vautier	Avril.
Messaline	Chatillon.	Reindel.
Livie en Cérès	Vautier	Avril
Diane de Gabies	Chatillon.	Chatillon
L'Empereur Claude	Vanderwat.	Avril.
Antinous en Hercule.	Valois.	Laugier.
Némésis.	David	Girardet



LA VIERGE AU DONATAIRE,

OU VIERGE DE FOLIGNO,

D'APRÈS RAPHAEL.

Le tableau de la Vierge au Donataire, connu aussi sous le nom de *Vierge de Foligno,* fut peint pour Sigismond Conti, secrétaire-camérier du pape Jules II, qui le plaça sur le maître-autel de l'église d'Araceli, d'où, après sa mort, sa nièce, Anne Conti, le fit transporter, en 1565, à Foligno, dans le couvent dit *des Comtesses,* où elle étoit religieuse. Quant à la date de cette célèbre composition, elle doit se rapporter, selon toute apparence, aux années 1509 ou 1510, époque à laquelle disparoissent des ouvrages de Raphaël les dernières traces du style ancien qu'il avoit reçu de son maître Le Pérugin. C'étoit le commencement de son séjour à Rome, où il paroît être arrivé à la fin de 1508; et, telle étoit alors la rapidité de son essor vers la perfection, que, dans la première fresque qu'il peignit au Vatican, celle de *la Messe* ou *du Sacrement,* ayant commencé à peindre par la droite, « On a remarqué, dit Lanzi, qu'arrivé à « gauche, il étoit déja plus grand peintre. »

Le sujet de la Vierge au Donataire a probablement été fourni à Raphaël par le Donataire lui-même; il tient encore un peu du goût du temps, et peut-être la composition n'en est-elle pas absolument exempte. La plupart des tableaux d'alors représentoient la Vierge entourée de plusieurs saints. Déjà, dans quelques ouvrages de sa jeunesse, Raphaël s'étoit affranchi de la coutume qui faisoit de ces saints debout et couronnés d'auréoles dorées un cercle régulier autour de la Vierge. Déjà, dans un sujet commun, il avoit empreint l'originalité de sa manière, en variant les expressions et les attitudes. Ici, la Vierge, assise sur des nuages au milieu d'une gloire éclatante, tient auprès d'elle son fils qui semble vouloir se couvrir de son voile : autour de la gloire, une foule de petits anges jouent et se perdent dans de légères nuées. Au-dessous, dans un riche paysage sur lequel la gloire se réfléchit en forme d'arc, on voit, sur le devant du tableau, à genoux et les mains jointes, le Donataire, que S. Jérôme, placé derrière lui, en habit de cardinal et accompagné de son lion, semble offrir et recommander à la Vierge; de l'autre côté, S. François est aussi à genoux,

les yeux levés vers le ciel, et dans l'attitude de l'adoration ; derrière S. François, S. Jean le Précurseur montre et annonce au monde le divin enfant. Entre ces deux groupes et précisément au milieu, un petit ange, debout et vu de face, tient dans ses mains une tablette sur laquelle se lisoit une inscription que le temps a totalement effacée, et ses yeux levés au ciel en font l'offrande à la Vierge.

Cette tablette, cette inscription, l'habit de cardinal donné à S. Jérôme, l'ordonnance de ces quatre figures placées symétriquement aux deux côtés du tableau, et séparées en deux groupes pareils au moyen de ce petit ange, si parfaitement au milieu, si droit et si bien de face, semblent conserver encore quelque chose du système de peinture auquel Raphaël avoit déjà substitué le sien, et indiquent probablement un usage encore imposé dans les tableaux de ce genre. Mais, le genre et le sujet donné, il n'appartenoit qu'à Raphaël d'en faire un chef-d'œuvre. La Vierge au Donataire est, en effet, l'une des plus belles, la plus belle peut-être de ces Vierges, création du génie de Raphaël, désignées par son nom, et dont le caractère pur et céleste faisoit dire à Carle Maratte que si, ne connoissant pas l'existence de Raphaël, il eût vu un de ses tableaux, il l'eût cru peint par un ange. La figure du petit Jésus est un modèle de grâce enfantine unie à l'imposante simplicité d'une physionomie où règne déjà le sentiment de la grandeur et de la puissance. La tête de S. Jérôme, grave, noble, pleine de force et d'autorité, annonce plutôt le docteur que l'anachorète : celle du Donataire offre la perfection de la vérité et de la nature. Une franchise agreste, une probité sauvage, ardente, inflexible, donnent à la physionomie de S. Jean le Précurseur le caractère le plus frappant et le plus singulier; toute sa figure porte l'empreinte de la pénitence, non pas timide et craintive, mais brûlante, active, embrassée avec toute la passion de l'amour et de la foi, avec toute la force d'un caractère inébranlable; son geste annonce le rédempteur : il l'annonce, non pas avec l'empire d'un maître qui enseigne ou qui affirme; le vrai maître est là, qui oseroit douter en sa présence? Son fidèle serviteur croit pouvoir se contenter de le montrer; et, par la sévérité de son regard, semble vouloir prévenir jusqu'à la pensée de l'incrédule. Un fervent amour anime toute la contenance de S. François; et la figure de l'ange qui tient la tablette est peut-être ce que cette composition offre de plus ravissant pour la beauté et pour l'expression.

Ce tableau, peint sur bois, a été transporté sur toile.

PROPORTIONS.	Hauteur,	2 mètres	94 centim.	4 m	= 8 pieds	10 pouc.
	Largeur,	1	61	2 m	= 5	10







PORTRAIT D'ERASME,

D'APRÈS HOLBEEN.

Érasme nous apprend lui-même, dans sa vie, que, peu content de sa figure, il n'avoit cédé que par force (*vixque extortum*) aux prières que lui adressoient ses amis pour qu'il se laissât peindre; cependant, comme son portrait a été plusieurs fois répété par son ami Holbeen, à différens âges et en différentes attitudes, il y a lieu de croire que sa complaisance ne s'est pas très-facilement lassée de céder à la violence dont il se plaint.

De ces divers portraits, le Musée Royal possède peut-être le plus remarquable. Érasme, dans son habit de prêtre qu'il porta peu régulièrement, mais sans scandale et sans indécence, est représenté de profil et écrivant; l'attitude est d'une vérité et d'une simplicité parfaites; et l'occupation dans laquelle il est représenté a fourni au peintre l'occasion de mettre en jeu tous les caractères de la physionomie de ce grand écrivain, comme on peut supposer que sont en jeu dans ce moment toutes les facultés de son esprit : en effet l'esprit d'Érasme se montre tout entier dans l'expression un peu maligne de son œil baissé, dans sa bouche, où se confondent le sérieux du travail et le sourire de la moquerie; tout en lui porte l'empreinte de cette modération qui n'est pas tout-à-fait celle de la philosophie, mais plutôt celle de la prudence et peut-être du dédain; peu de choses lui paroissent valoir la peine que l'on expose pour elles la tranquillité de sa vie : ennemi de toute contention capable de troubler l'ordre qu'il trouvoit plus commode, et la paix qu'il trouvoit plus sûre, Érasme aima la vérité jusqu'au martyre exclusivement, et tout ce qui pour lui auroit été martyre, comme les injures et les libelles, blessures auxquelles il évita, le plus qu'il lui fut possible, d'exposer son amour-propre, trop sensible pour n'être pas circonspect. On voit cependant à sa figure qu'il n'évitera pas toujours de les mériter; que la malice de son esprit l'emportera plus d'une fois sur la réserve de son caractère, et qu'il se refusera difficilement à cette sorte de gaieté qu'inspire le ridicule.

Deux grandes renommées s'associent dans le portrait d'Érasme, celle du peintre et celle du modèle. Les défauts qui régnoient assez généralement dans la peinture à l'époque où vivoit Holbeen, comme un peu de sécheresse dans les contours et un mauvais goût de draperie, sont bien

rachetés dans ses ouvrages par le fini du travail, le naturel des poses et des expressions, la vérité et la vivacité des couleurs. Grâces à la simplicité du sujet, les défauts se font à peine apercevoir dans le portrait d'Érasme, où se retrouvent tous les mérites. Ce portrait est peint sur bois.

PROPORTIONS. { Hauteur, 42 centim. = 1 pied 3 pouc. 6 lig.
Largeur, 33 = 1

PORTRAIT D'HIPPOLYTE D'EST,

CARDINAL DE MÉDICIS,

D'APRÈS LE TITIEN.

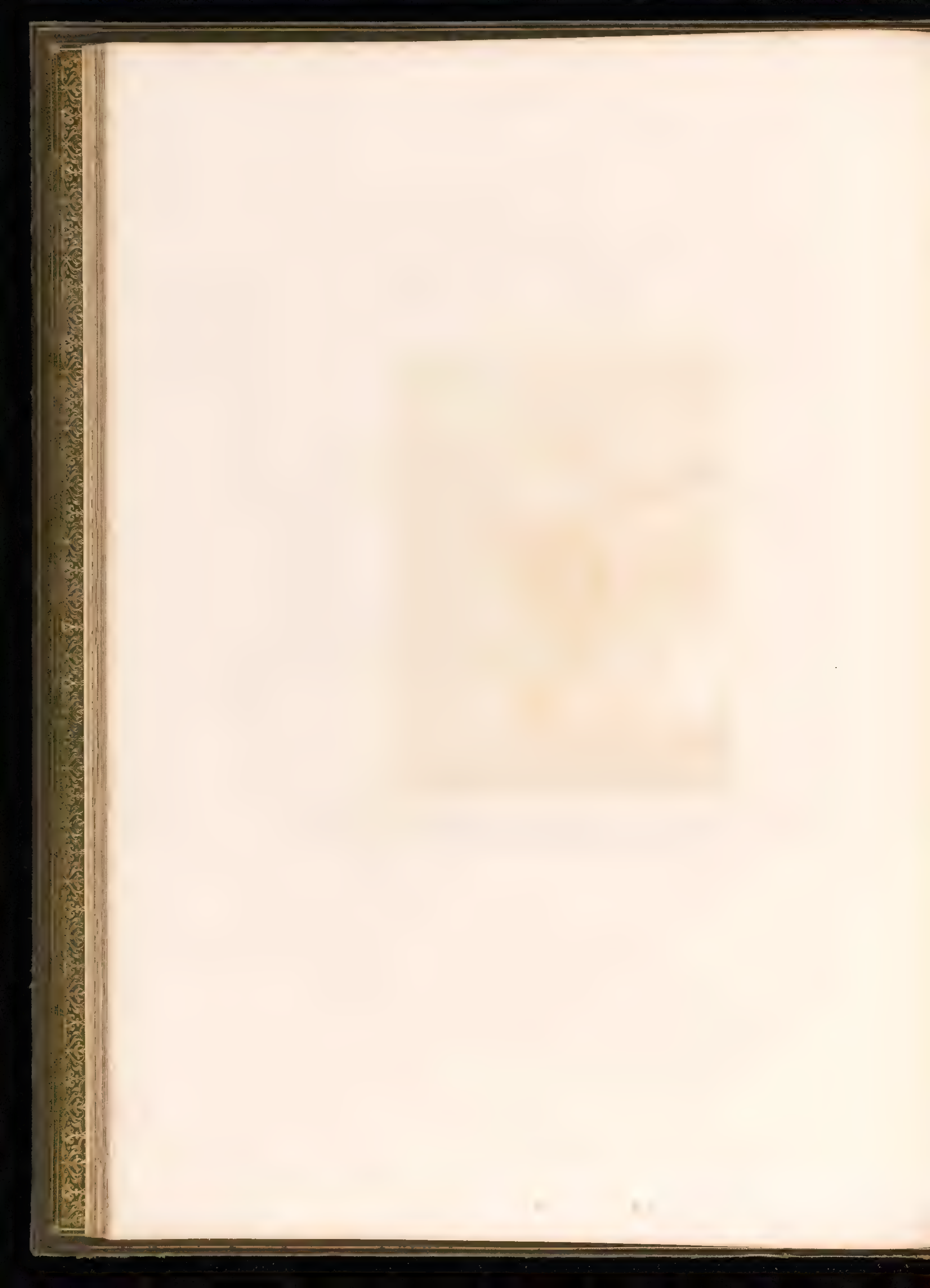
HIPPOLYTE D'EST, fils naturel de Julien de Médicis, étoit né pour la vie militaire, ses violences, ses désordres et ses plaisirs; son parent, le pape Clément VII, put bien, au sortir de l'enfance, en faire un cardinal, mais non pas un ecclésiastique. Il l'envoya, en qualité de légat, auprès de Charles-Quint; et, lorsque celui-ci vint à Rome pour s'y faire couronner roi de Lombardie, le cardinal de Médicis l'accompagna en habit de guerre: ce fut sous le costume des Hongrois qui composoient alors la plus grande partie de l'armée de ce prince qu'il se fit peindre à Bologne, par Le Titien, dans le tableau dont on donne ici la gravure: il étoit alors à peine âgé de vingt ans. Hippolyte possédoit tous les dons de la nature; il avoit cultivé ses talens, et plusieurs de ses goûts et de ses habitudes donnent l'idée d'un esprit peu commun et d'un caractère élevé; ses désordres sont ceux du temps et d'une ambition qu'aucun frein moral n'avoit entrepris de diriger et de contenir; il mourut à vingt-quatre ans.

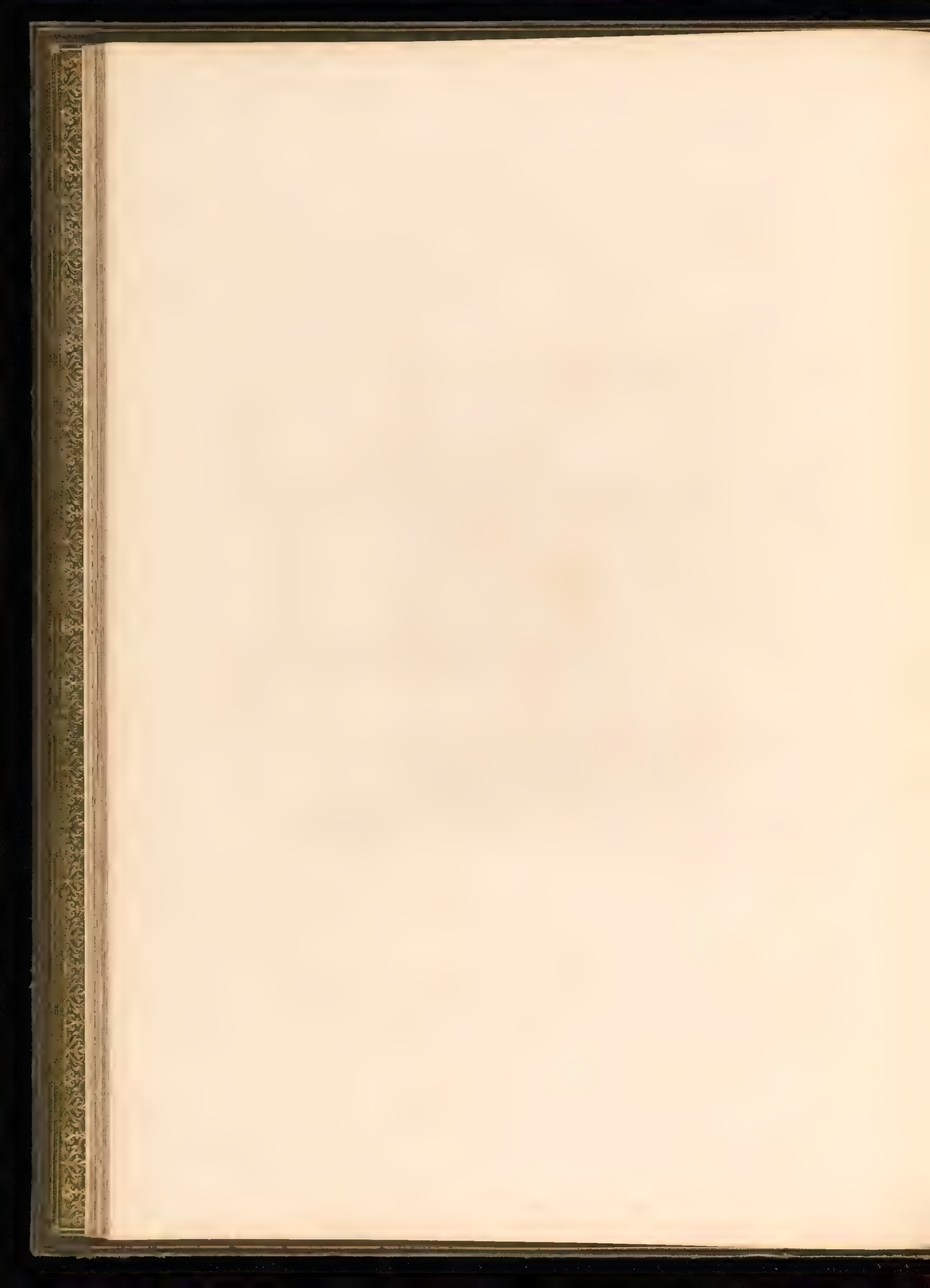
Le Titien a fait de lui un autre portrait plus petit où il l'a représenté tout armé; dans celui-ci, on le voit plus qu'à mi-corps: son habit, d'un rouge éclatant, ne nuit point cependant à la vivacité des couleurs qui font ressortir la figure; le port de la tête est simple et même un peu négligé, mais très-imposant; sa main gauche repose sur son sabre, et de la droite il tient une masse d'armes. Ce portrait est peint sur toile.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1 mètre 39 centim. = 4 pieds 3 pouc.
Largeur, 1 8 = 3 3











LA VIERGE A LA COQUILLE,

D'APRÈS LE DOMINIQUIN.

Un homme de génie n'adopte rien et profite de tout. Les Flamands avoient fait du paysage un genre à part encore étranger à l'Italie; Le Titien créa le paysage historique, et donna ainsi aux aspects de la nature une voix nouvelle, un moyen de plus de se faire entendre à l'imagination. L'impression un peu vague que produit un beau paysage reçoit de l'action historique qui s'y trouve unie un sens beaucoup plus positif et plus déterminé; on sait sur-le-champ ce qu'il veut dire, et on n'y cherche pas autre chose que l'effet particulier auquel il doit concourir. Aussi, en général, le paysage historique excite-t-il moins que les autres cette sorte de rêverie à laquelle on peut aimer à se livrer au milieu du repos d'une belle nature; mais il réveille l'imagination, les souvenirs; il agrandit et enrichit la scène d'une action déjà connue.

Dans ce genre de composition, le paysage et les figures se servent mutuellement d'accessoires; sans l'action, le paysage ne représenteroit pas tout ce qu'il peut représenter; et, dans un paysage moins vaste et moins soigné, l'action ne déploieroit pas tout l'intérêt dont elle est susceptible. Ainsi, dans le paysage où Le Poussin a représenté les deux Israélites succombant sous le poids de la grappe qu'ils rapportent de la terre promise, cette action si caractéristique achève et explique pour ainsi dire l'impression que fait naître l'aspect enchanté d'un pays à la fois agreste et fertile, dont la fécondité gratuite paroît n'attendre que le travail qui doit la doubler, en même temps que l'aspect du pays fait comprendre quel intérêt s'attache pour les deux envoyés au résultat de leur mission.

La dimension des figures placées dans le paysage historique ne permettant pas d'attendre beaucoup de l'expression des traits, il faut que l'action, facilement indiquée par le maintien des personnages, reçoive, comme je l'ai dit, son complément du paysage dont ils font en quelque sorte partie. C'est ainsi qu'on peut le voir dans l'*Hercule et Cacus,* et dans l'*Hercule et Achéloüs,* deux paysages historiques du Dominiquin. Je ne sais si, par la dimension et l'expression des figures, la *Vierge à la*

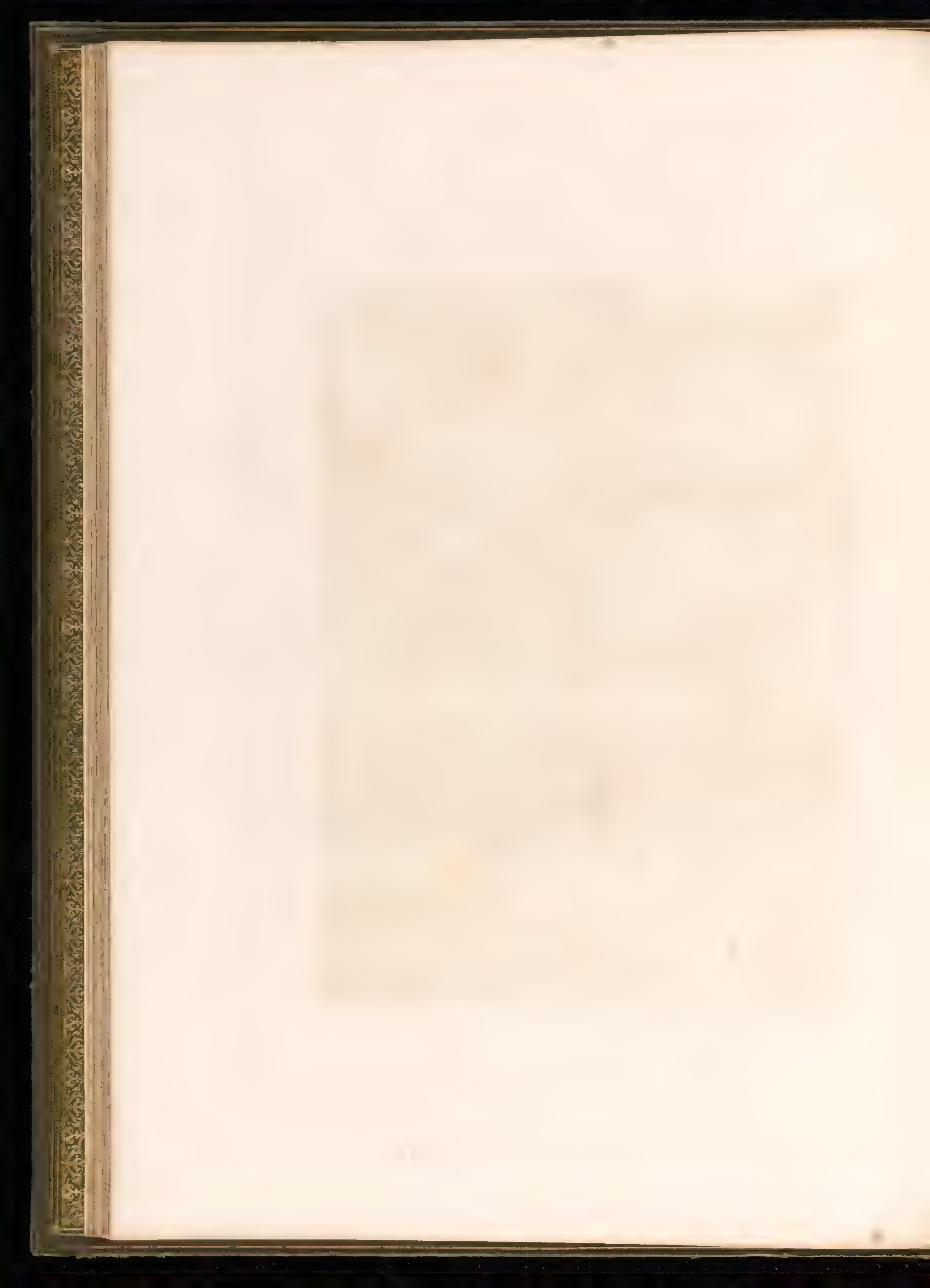
coquille ne se rapprocheroit pas plutôt du tableau d'histoire que du paysage historique.

Assise près d'une source, la Vierge reçoit dans une coquille l'eau qui tombe du rocher, pour donner à boire à son fils, assis sur ses genoux : debout devant elle, le petit S. Jean présente un fruit à l'enfant Jésus, qui le reçoit, comme on en peut juger par la direction des yeux des deux enfans. Ceux du petit Jésus sont fixés sur le fruit; ceux du petit S. Jean, sur l'enfant Jésus : l'attention de celui qui donne se fixe sur celui à qui il donne; l'attention de celui qui reçoit, sur ce qu'on lui donne. D'ailleurs c'est le petit S. Jean que regarde la sainte Vierge; il faut bien que, par quelque action qui l'intéresse, il ait détourné un instant ses regards de dessus son fils. Ce groupe est charmant de naturel, de grâce et d'expression. Derrière la sainte Vierge, S. Joseph est occupé à attacher près d'un buisson l'âne chargé du bagage des voyageurs. A la droite de ce groupe placé au coin du tableau se déploie un pays vaste et ouvert, dans lequel, entre deux légères éminences, on voit de loin arriver sainte Élisabeth se hâtant sur son bâton, et que son fils a évidemment précédée pour apporter plus vite son petit présent. Le fond offre un pays inondé, au-dessus duquel s'élèvent des sommets de montagnes et quelques maisons à moitié sous l'eau. Des barques voguent tranquillement sur le fleuve. Il est clair que, par ce fleuve débordé, paisible et commerçant, le peintre a voulu désigner le Nil. Ainsi est justifié le titre de *Repos en Egypte,* sous lequel dans les catalogues on désigne la *Vierge à la coquille,* quoique d'ailleurs, dans l'aspect du pays, rien n'indique l'Égypte, et que la présence du petit S. Jean, ainsi que l'arrivée de sainte Élisabeth contredisent formellement cette supposition; mais les peintres du temps s'inquiétoient peu de cette sorte d'anachronisme, surtout dans les sujets de piété auxquels on ne demandoit que de fournir de beaux tableaux, et de convenir au lieu où ils devoient être placés.

La belle lumière répandue sur les fonds distingue ce tableau comme paysage, ainsi que le charme des figures le peut faire remarquer comme tableau d'histoire.

PROPORTIONS. { Hauteur, 36 centim = 1 pied 1 pouces 6 lig
{ Largeur, 48 = 1 5. 9





ANTINOÜS EN BON GÉNIE.

STATUE (*).

La plupart des statues d'Antinoüs sont des chefs-d'œuvres de l'art. S'il en est de préférables, pour la perfection du travail, à celle que nous examinons, il n'en est peut-être aucune qui la surpasse par la noblesse de la composition et par la largeur du style. Ce monument est remarquable aussi à cause de la singularité des accessoires qui donnent à l'apothéose du favori d'Adrien un caractère particulier (1). Les symboles qui distinguent ses autres images sont ordinairement ceux de Mercure, d'Apollon, de Bacchus (2). Quelquefois le jeune Bithynien n'emprunte les emblèmes d'aucun autre dieu : c'est lui-même, c'est la nouvelle divinité des Antinoïtes (3), qui partage le culte accordé aux idoles les plus révérées de l'Egypte. Quelquefois les artistes ont été plus modérés dans leur flatterie : plutôt que d'élever Antinoüs jusqu'aux dieux, ils se sont contentés de le placer au rang des héros. C'est ainsi qu'il a paru sous les attributs de Ganymède (4) et ceux d'Aristée (5) : c'est ainsi qu'il est devenu le *héros propice* qui préside aux bois et aux pâturages, et qu'invoquent les bergers et les chasseurs d'Adrianothères (6).

C'est avec les emblèmes d'un héros favorable et tutélaire, ou, ce qui revient au même, avec le caractère d'un bon génie, que le statuaire l'a représenté dans la figure placée sous nos yeux. Antinoüs est debout :

(*) Cette statue est de marbre de Paros, haute de 2 mètres 50 centimètres (7 pieds 8 pouces et demi). La tête, quoiqu'elle ait été cassée et détachée, a toujours appartenu à la statue. Ce fait est certain, malgré l'opinion contraire que Winckelmann semble avoir adoptée. (*Hist. de l'Art*, l. XII, c. 1, § 20, trad. ital., édit. de Rome.) Les bras de la figure et quelques parties du serpent et de la draperie sont modernes et restaurés par B. Cavaceppi, qui a publié cet Antinoüs dans le recueil des statues restaurées par lui. (*Raccolta*, t. I, n° 24.) Ce monument étoit à Sans-Souci; il a été transporté à Paris en 1807.

(1) J'ai parlé de la personne d'Antinoüs, de sa mort et de son apothéose, dans l'explication de la statue d'*Antinoüs en divinité égyptienne* que l'on trouve dans la *première série* de cet ouvrage à la 39me livraison.

(2) M. Levezow, dans un ouvrage écrit en allemand, et intitulé : *Mémoire archéographique sur les monumens qui représentent Antinoüs* (Berlin, 1808, in-4°), fait un recensement de ces monumens, où la statue que nous décrivons n'est pas oubliée.

(3) On sait qu'Adrien donna le nom d'Antinoüs à une ville et à un *Nome* ou département de l'Égypte.

(4) Outre la statue d'Antinoüs en Ganymède, dont M. Levezow a fait mention, il existe au cabinet de la Bibliothèque impériale une tête inédite d'Antinoüs, à laquelle le bonnet phrygien donne le caractère de Ganymède.

(5) La statue qui le représente dans ce caractère, malgré les doutes de M. Levezow, est de la plus grande intégrité : la tête n'en a jamais été détachée; le bout de la houe et la chaussure sont antiques.

(6) Ces attributions et ce caractère sont donnés à Antinoüs sur les médailles frappées dans la ville de Bithynie qui portoit ce nom. Il y prend le titre de ΗΡΩΣ ΑΓΑΘΟΣ, *héros favorable*. V. Spanheim, *de U et P.*

une ample draperie, suspendue au bras gauche, entoure une partie de ses membres inférieurs, et fait ressortir avec plus d'éclat les contours admirables du torse et des hanches, entièrement découverts. On remarque une disposition semblable sur quelques figures de Bacchus et d'Apollon, divinités qu'Antinoüs peut rivaliser en beauté. Une grande corne d'abondance, chargée de fruits, est posée auprès du jeune héros, au-dessus d'un tronc d'arbre; et un serpent, attribut caractéristique des bons génies (1), rampe autour de ce symbole. Ce reptile est souvent joint aux images d'Esculape et d'Apollon; mais ces divinités n'ont pas pour emblème la corne d'Amalthée, attribut particulier que les artistes de l'empire romain ont donné aux génies bienfaisans. Le serpent qui, en changeant d'écailles, et en retrouvant tous les ans sa jeunesse, semble braver les lois de la condition mortelle, est un emblème de cette nouvelle vie heureuse et divine dont les héros jouissent au-delà du tombeau (2). La corne d'Amalthée est un symbole de la bonté par laquelle ces âmes, bienfaisantes encore après le trépas, s'empressoient, suivant l'opinion du paganisme, de se rendre secourables aux hommes, et de veiller à leur prospérité. Les yeux de cette figure, dont il ne reste que les cavités, ont dû être formés autrefois de quelque pierre précieuse, probablement d'une calcédoine (3). Cette pratique, familière aux artistes anciens, n'a point été dédaignée par l'excellent statuaire à qui nous devons l'Hercule Farnèse. Elle a été suivie aussi par d'autres sculpteurs qui ont représenté le portrait d'Antinoüs.

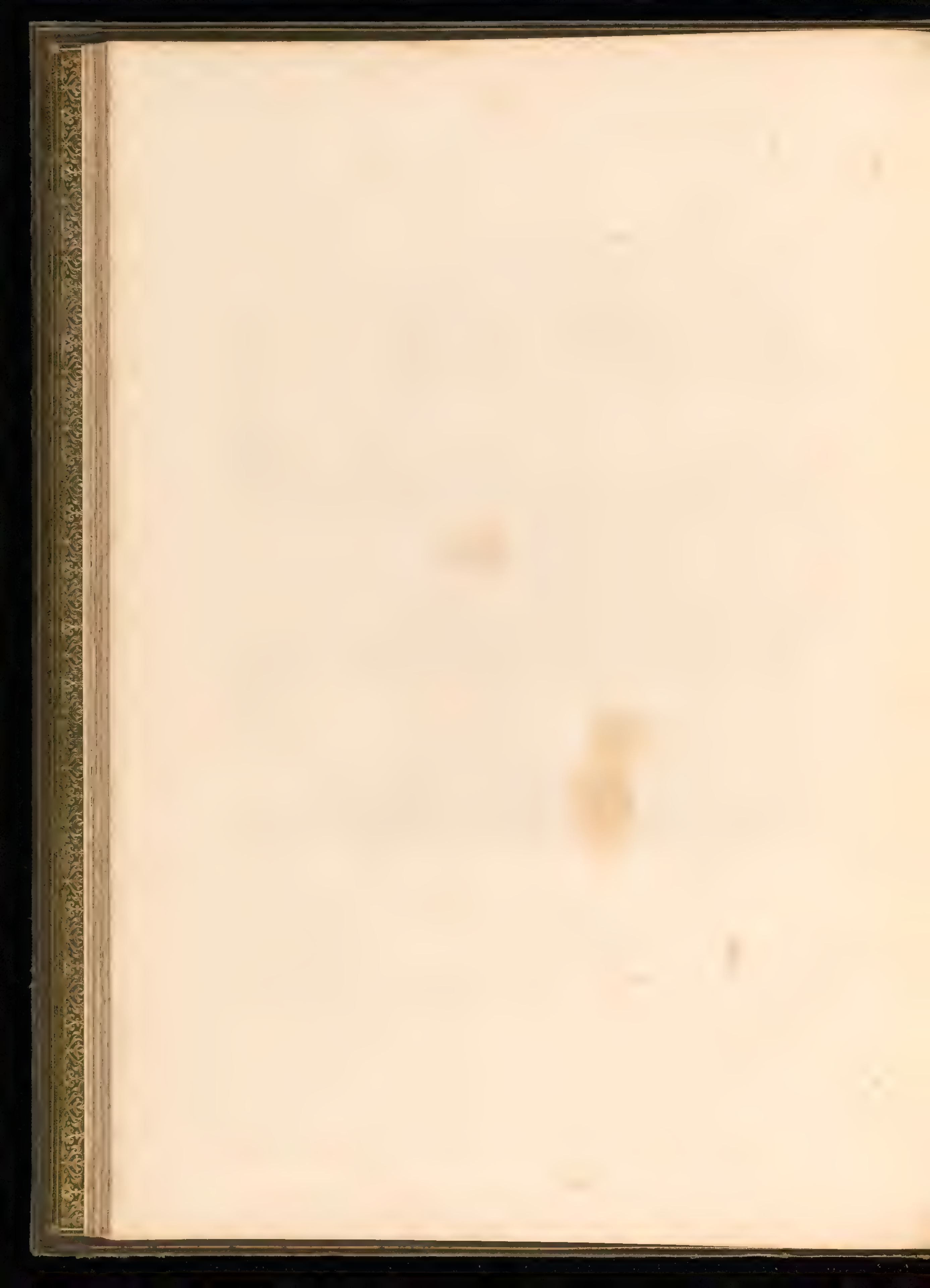
La figure, au lieu du bâton qu'un artiste moderne a placé dans la main droite, devoit tenir une patère, symbole que l'antiquité donnoit ordinairement aux Génies.

Num. t. II, p. 336; Eckhel, *Doctr. Num.* t. VI, p. 530.

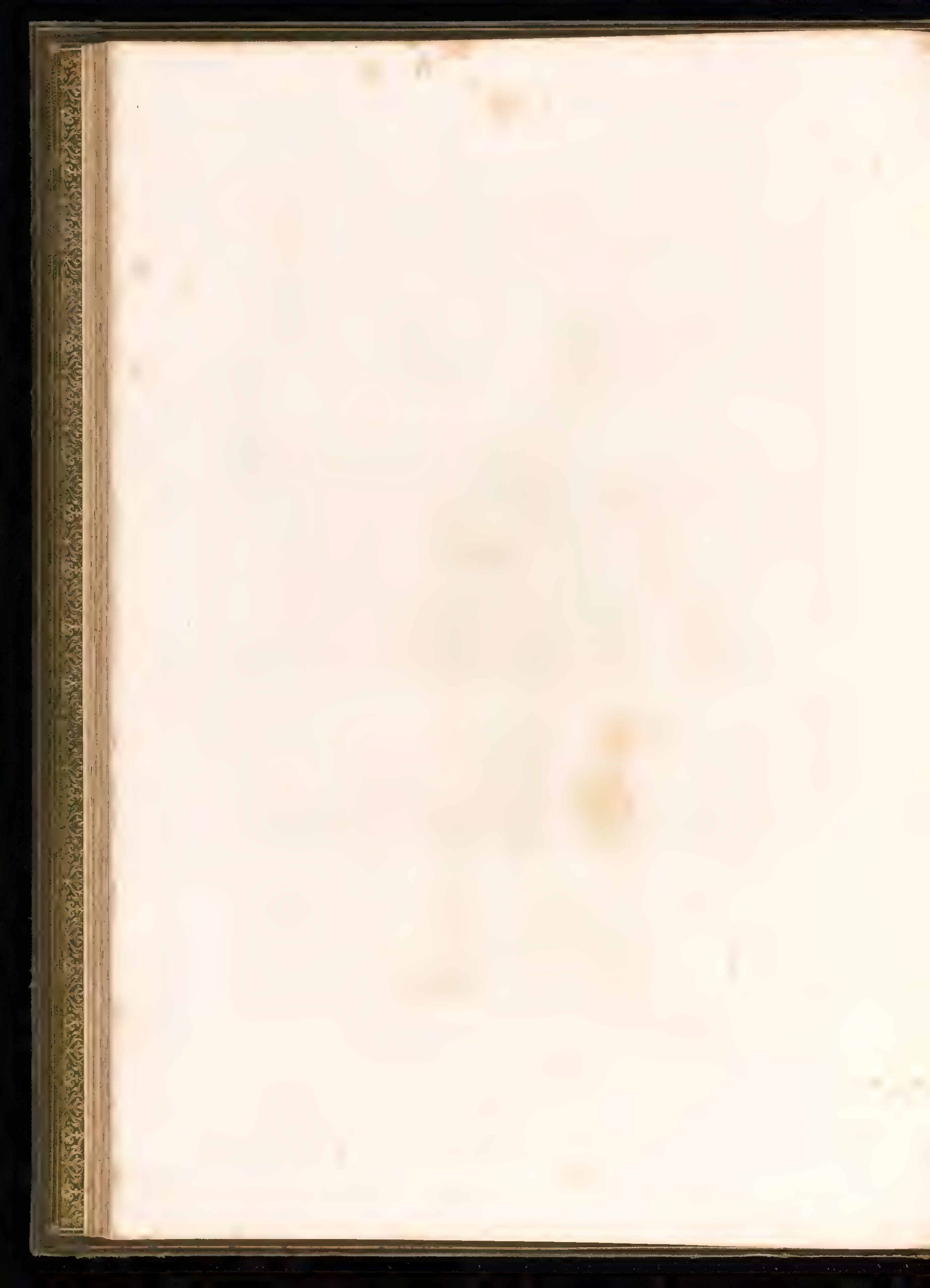
(1) Le serpent, comme emblème du bon Génie, est gravé sur des médailles de Néron, frappées à Alexandrie avec la légende, ΝΕΟς ΑΓΑΘος ΔΑΙΜων : *Nouveau Bon Génie.*

(2) Voyez le passage de Virgile, *Æn.* V, v. 84, et les commentateurs anciens et modernes de ce poëte. On peut consulter aussi à ce sujet les explications des peintures d'Herculanum, tom. I, pl. 34 et 38; t. III, pl. 13.

(3) Les yeux de calcédoine se conservent encore dans un hermès représentant une Muse, qu'on voit à Rome au Musée du Capitole, où il est désigné par le nom de Cléopâtre. (*Museo Capitolino,* t. I, pl. 57.)







PORTRAIT DE LÉON X,

D'APRÈS RAPHAEL.

Beaucoup d'hommes obscurs ont vu leurs traits immortalisés par de grands peintres; les peintres au contraire ont cru souvent pouvoir prêter aux hommes célèbres les traits qui leur paroissoient le plus conformes à l'idée morale qu'ils se faisoient du modèle. Les images du Dante, de Boccace, et de plusieurs autres, ne nous sont pas toujours arrivées exemptes de cette espèce de falsification; il n'en est pas ainsi du portrait de Léon X. Non seulement Raphaël le rendit avec fidélité dans des tableaux spéciaux, mais il le reproduisit encore dans plusieurs de ses ouvrages, tels que le Couronnement de Charlemagne, où il a donné au pape Léon III les traits de Léon X; ce qui fait que Vasari a pris ce tableau pour un Couronnement de François I.

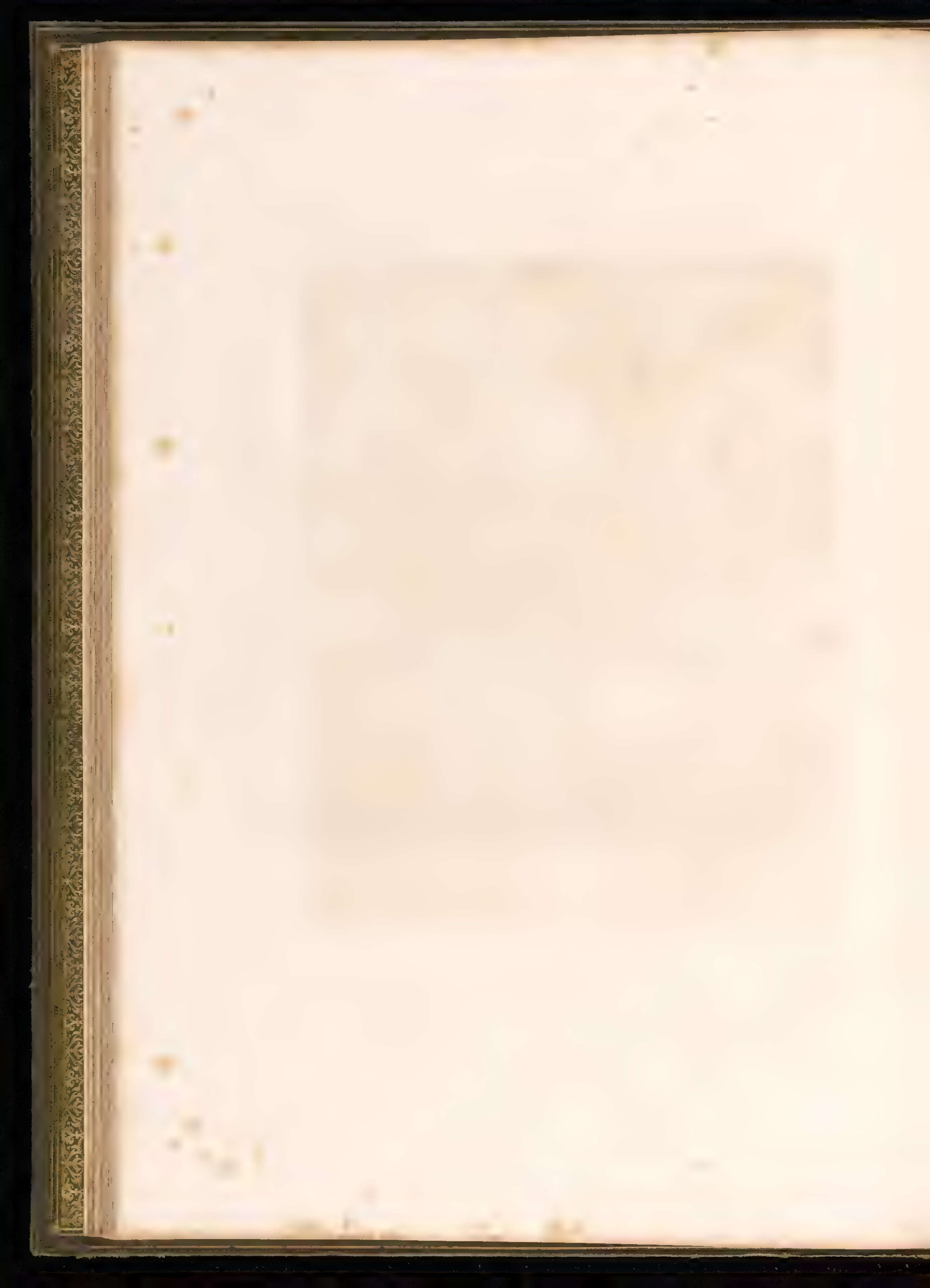
De tous les portraits de Léon X, celui que nous donnons ici est le plus célèbre comme le plus parfait. Sa ressemblance parut si frappante aux contemporains, qu'on renouvela à cette occasion l'anecdote racontée au sujet du portrait de Paul III par Le Titien. Ce portrait ayant été, à ce qu'on prétend, placé, pendant qu'on le vernissoit, sur une terrasse au soleil, les passans s'inclinoient, croyant saluer le pape. Qu'il en soit ou non arrivé autant au tableau de Raphaël, il est aisé d'y saisir les caractères de la vie et de la vérité individuelle, et d'y trouver de quoi répondre parfaitement à l'idée qu'on a dû se former de Léon X, homme d'esprit, de goût et de plaisir, protecteur aimable et magnifique des arts, plutôt que chef habile de la chrétienté. Le pape est assis devant une table sur laquelle est placé un livre. Debout à sa droite, et non moins ressemblant, est le cardinal Jules de Médicis (depuis Clément VII), qui paroît attendre quelques ordres; derrière le pape, le cardinal Rossi s'appuie sur le dos de sa chaise; cette chaise, les vêtemens, les ornemens pontificaux, ont été, comme les figures, le sujet d'une admiration qui place cet ouvrage au rang des chefs-d'œuvres de Raphaël. Sa célébrité a été augmentée par le fait singulier auquel il a donné lieu. Quatre ou cinq ans après la mort de Raphaël, Frédéric, duc de Mantoue, ayant vu à Flo-

rence, dans le palais des ducs, ce portrait de Léon X, le demanda à Clément VII, chef alors de la famille, qui s'empressa de le lui accorder, et écrivit en conséquence à Octavien le Magnifique, tuteur des jeunes Médicis, Alexandre et Hippolyte. Vivement affligé de l'ordre qu'il recevoit, Octavien résolut de l'éluder; et, feignant de prendre le temps nécessaire pour faire faire un plus beau cadre, il fit refaire dans cet intervalle le tableau lui-même par André del Sarto, qui le copia si parfaitement, que, lorsque cette copie fut envoyée à Mantoue à la place de l'original que l'on eut soin de cacher, Jules Romain, alors peintre et ingénieur du duc, et qui avoit travaillé à l'original sous les yeux de son maître Raphaël, n'eut pas le moindre soupçon de l'échange, croyant y reconnoître les traits de son propre pinceau. Il ne fut détrompé que plusieurs années après, lorsque Vasari qui, en qualité d'élève d'André del Sarto, avoit été témoin du fait, le lui apprit, et, pour l'en convaincre, lui fit voir le nom du peintre écrit sur l'épaisseur du tableau. Cette précieuse copie passa à Naples, avec la galerie des ducs de Parme. Le cardinal Bottari, qui l'y a vue vers le milieu du dernier siècle, bien qu'il atteste l'inconcevable ressemblance des deux tableaux, seroit tenté, ainsi que quelques autres amateurs, de donner la préférence à la copie, qui non seulement avoit conservé une plus parfaite fraîcheur, mais dont les couleurs lui parurent encore mieux empâtées et traitées d'une manière plus délicate (*morbida*). Cette préférence pourroit s'expliquer par le reproche fait à Raphaël d'avoir un peu moins soigné cette partie de son travail dans ses derniers ouvrages sous Léon X, que dans ceux qu'il avoit entrepris par les ordres de Jules II, si d'ailleurs ce portrait de Léon X n'étoit particulièrement remarquable par la beauté supérieure du coloris.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	58 centim.	=	4 pieds	10 pouces.
	Largeur,	1	20	=	3	8





PORTRAIT D'ANDRÉ DEL SARTO,

PEINT PAR LUI-MÊME.

On disoit d'une femme fort laide, mais qui avoit un fort beau teint, que *son teint ne servoit qu'à éclairer sa laideur :* un beau talent sert quelquefois ainsi à éclairer un caractère foible ou peu recommandable. Si André del Sarto n'eût pas été un peintre célèbre, se seroit-on avisé de rappeler qu'il avoit été l'esclave de sa femme, qu'elle l'avoit fait abandonner sans secours son père et sa mère qui en étoient morts de chagrin, qu'elle lui avoit fait manquer sa fortune et violer ses promesses, qu'elle l'avoit brouillé avec ses amis, avec ses élèves, et qu'après l'avoir trompé toute sa vie, elle l'avoit abandonné au moment de sa mort, parcequ'on croyoit qu'il étoit malade de la peste? Sans l'éclat de sa réputation, les fautes d'André auroient été obscures comme son nom; cette réputation les a éternisées. En vain Vasari, qui les avoit déplorées dans la première édition de son ouvrage, retrancha de la seconde tout ce qui s'y rapportoit : les éditeurs modernes, plus curieux de la vérité que soigneux de la bonne mémoire d'André, ont rétabli les passages supprimés, et la ridicule foiblesse du peintre figure, ainsi que les vices de sa femme Lucrezia di Baccio del Fede, à côté du récit de ses travaux et de la description de ses chefs-d'œuvre.

André de' Vannuchi naquit à Florence en 1488; son père étoit tailleur, ce qui lui fit donner le surnom d'André del Sarto. On le destina d'abord au métier d'orfèvre; mais son goût et ses dispositions pour le dessin le firent remarquer de Jean Barile, peintre florentin, médiocre, qui lui enseigna les premiers élémens de son art. Il devint ensuite élève de Pierre di Cosimo, qui passoit alors pour le plus habile peintre de Florence : ses progrès furent rapides : l'étude qu'il fit des cartons de Michel Ange et de Léonard de Vinci, développa et dirigea son jeune talent. Il se lia avec Francia Bigio, qui suivoit la même carrière, quitta son maître pour loger et travailler en commun avec son ami, et ayant peint une série de beaux tableaux pour la compagnie dite *dello Scalzo* et le couvent *de' Servi*, put bientôt se promettre de la fortune et de la gloire. On admiroit la pureté de son goût, la sagesse de ses compositions, la grace et la vérité de ses têtes, le caractère simple et touchant de ses expressions. Sans son

mariage, une vie si bien commencée auroit probablement été honorable et heureuse; mais Lucrèce prit sur lui un tel empire, qu'il devint le jouet de ses caprices, la risée des indifférens, et l'objet de la pitié de ses amis. Quelques uns de ses tableaux, ayant passé en France, y avoient rendu son nom célèbre. François Ier l'appela à sa cour, le combla de présens et de marques de distinction : André peignit pour lui son tableau de *la Charité*, remis depuis sur toile, et exposé maintenant au Musée Napoléon sous le n° 786. Par malheur, Lucrèce, qui étoit restée à Florence, se plaignit de l'absence de son mari : l'agrément de son existence en souffroit; elle lui écrivit du ton du désespoir. André se décida à partir, et promit de revenir. Le roi lui donna de l'argent pour ses deux voyages et pour acheter en Italie des tableaux qu'il devoit rapporter en France. André, arrivé en Toscane, oublia sa promesse, dépensa l'argent en divertissemens donnés à sa Lucrèce, et François Ier fut si irrité de ce manque de foi, que son humeur s'étendit sur tous les peintres florentins. André continua à peindre en Italie, et soutint dignement la réputation de son talent. On cite entre autres la fameuse copie qu'il fit du portrait du pape Léon X entre le cardinal Jules de Médicis et le cardinal *de' Rossi*, par Raphaël, copie qui fut substituée à l'original, envoyée comme original au duc de Mantoue, et qui trompa Jules Romain lui-même, qui crut y reconnoître ce qu'il avoit fait autrefois dans le tableau de son maître. La *sainte Cène*, qu'André avoit peinte dans le monastère de Saint-Salvi, saisit tellement d'admiration les soldats qui assiégeoient Florence en 1529, et qui en détruisoient tous les faubourgs, qu'ils respectèrent la salle où se trouvoit un si bel ouvrage.

Mais le talent et la gloire sont de foibles consolations contre les chagrins domestiques : André, tourmenté de jalousie, en proie à des tracasseries, à des embarras de fortune, tomba malade et mourut en 1530 : il mourut, dit Vasari, sans que personne y prît garde, et il fut enterré sans cérémonie dans l'église *de' Servi*. Quelque temps après Dominique Conti, son élève, lui fit élever un petit monument de marbre où fut déposé son corps; mais quelques marguilliers de l'église, peu au fait de son mérite, l'en firent enlever, disant qu'il y avoit été mis sans leur permission (1).

(1) Voyez, sur la vie d'André del Sarto, Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, etc.*, tom. IX, pag. 27-111, édit. de Milan, 1810. — Borghini, *il Riposo*, t. II, pag. 214-228, édit. de Milan, 1807. — Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres*, etc., t. I, p. 350-364, édit. de 1725; et Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, t. I, p. 156-162.

PROPORTIONS. Hauteur, 1 mètre 0 centim. 0 = 3 pieds 0 pouc. 11 lig. 269.
Largeur, 0 69 0 = 2 1 5 871.



LA FÊTE VILLAGEOISE,

PAR CLAUDE GELÉE, DIT LE LORRAIN.

Le soleil se lève; il commence à monter au-dessus de l'horizon; la lumière se verse avec un éclat tranquille sur une campagne naguère obscure, et l'éclaire sans lui ôter encore sa fraîcheur; une vapeur générale s'étend sur les édifices, sur les arbres, sur les lointains, sur le sol, dans toute l'atmosphère; ce n'est pas cette vapeur chaude et forte qui, au couchant, semble couvrir d'un manteau de feu l'horizon et la nature; c'est cette vapeur transparente et légère qui annonce un beau jour et va bientôt disparoître devant les rayons brûlans de cet astre qui déjà la disperse et l'éclaircit. Le calme règne sur une campagne qui sort du repos; ce n'est point un calme amené par la fatigue, c'est le passage doux et facile de l'immobilité de la nuit à l'activité du jour; c'est la vie qui recommence; aucun orage ne l'a troublée, aucun travail ne l'a abattue; ses espérances ne sont pas encore mêlées de crainte, son mouvement ne s'est pas changé en agitation; tout lui promet un cours brillant et heureux. Tel est le délicieux spectacle d'un beau jour qui se lève sur une belle nature. Ces pierres, ces édifices, ces contours éloignés qui tout à l'heure n'offroient qu'un aspect froid et monotone, sont devenus tout à coup brillans et variés : la lumière a répandu sur leur surface une infinité de nuances diverses; elle a rendu aux arbres leurs couleurs; elle pénètre leur feuillage, fait ressortir toutes leurs formes, se joue dans l'air, dans l'eau, se brise en cent manières et enveloppe tous les objets d'une teinte légèrement dorée, pleine de douceur et d'harmonie.

Ce sont là les beaux effets que Claude Lorrain excelle à rendre; la savante disposition de ses premiers plans, l'heureuse ordonnance de ses lointains lui fournissent mille moyens de déployer la richesse et la vérité de son pinceau. Trois groupes d'arbres frappent d'abord l'œil du spectateur; distribués à la gauche, à la droite et au milieu du tableau, ils en remplissent l'étendue sans en rétrécir l'espace; celui de la gauche, moins éclairé, parce qu'il est vu du côté sur lequel ne tombe pas le jour, a des formes moins pleines, moins arrondies; le feuillé en est moins touffu, moins massif; sans cela, il auroit masqué la lumière de cette partie du fond et nui ainsi à l'effet général. Le groupe du milieu présente

des masses larges et cependant légères, éclairées d'une lumière vive qui y plonge et les traverse sans les rendre maigres ou trop détaillées; les édifices que l'on aperçoit à travers ce groupe, le pont qui le sépare du précédent, les coteaux qui paroissent dans l'éloignement, sont d'un effet aussi vrai que pittoresque. Le groupe d'arbres situé à la droite n'est ni moins bien éclairé, ni disposé avec moins d'art; les tons sont brillans, suaves, légers; rien de cru ou de heurté ne surprend ou ne choque l'œil, et il jouit avec délices de cette richesse de composition, de cette harmonie générale qui se fait admirer dans les terreins des premiers plans comme dans les lointains des derniers.

Au milieu du paysage est placée une scène simple et animée qui peut-être n'est pas en rapport avec l'heure que représente le tableau, mais qui n'en altère cependant pas l'ensemble. Une danse villageoise s'est établie; des citadins y prennent part; deux figures sont déjà en mouvement; deux autres vont s'y joindre; beaucoup d'autres personnages sont dispersés autour des danseurs, les uns assis, les autres debout, appuyés sur leur bâton ou contre le tronc des arbres; un berger paroît à la droite chassant devant lui son troupeau; ses vaches paissent ou se reposent: une intention spirituelle et naïve se fait remarquer dans toutes les figures; et l'incorrection du dessin, évidente quelquefois dans les bras, dans les jambes, dans les mouvemens, dans les poses, ne détruit point ce ton général de vérité qui frappe et charme au premier aspect.

Les effets que produit le spectacle des beautés de la nature sont plus aisés à sentir qu'à décrire; ils sont si variés et cependant si simples, ils éveillent en nous des sentimens si profonds et cependant si calmes, qu'il est difficile d'en démêler les causes et de les peindre avec des paroles. C'est toujours de l'ensemble qu'on est charmé; les détails échappent ou n'arrêtent point l'attention. Il en est de même des tableaux de Claude Lorrain; on peut en examiner les détails, y chercher même les défauts du peintre, et l'on est involontairement ramené à l'ensemble, à cette richesse, à cette harmonie générale de lumière, de composition de couleur, d'où naissent ces impressions douces, promptes et durables qu'on regrette de perdre dès qu'on entre dans des recherches plus minutieuses et qu'on se hâte de retrouver.

Ce tableau est peint sur toile.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	0 centim.	= 3 pieds	0 pouc.	11 lig.	296.
	Largeur,	1	22	= 3	8	1	624.





DOMITIA EN HYGIÉE.

STATUE (*).

La mythologie des Grecs avoit donné pour fille, ou, suivant d'autres, pour épouse au Dieu de la médecine, la Déesse de la santé, que dans leur langue on appeloit Hygie ou Hygiée (1). Les Romains l'invoquèrent sous les noms de *Salus* et de *Valetudo*. Cette Déesse bienfaisante, l'amour du monde et la haine du Tartare, pour me servir des expressions d'un ancien poëte (2), avoit obtenu dans le pays des Latins plus d'honneurs que dans la Grèce même, qui cependant avoit été la première à lui dresser des autels. Mais chez les Grecs ces honneurs lui étoient communs avec Esculape; à Rome son culte fut plus ancien que celui du Dieu d'Epidaure (3), soit qu'une maladie épidémique eût offert au consul qui combattoit les Samnites l'occasion de promettre et de consacrer un temple à cette divinité salutaire, soit que son secours fût déjà depuis long-temps imploré dans des climats que l'air affligeoit de ses influences malignes.

Le serpent, ce reptile regardé toujours par l'antiquité avec un respect superstitieux, et que nous avons vu, comme symbole de la santé et de la vie, devenir l'attribut de quelques divinités tutélaires et conservatrices, telles que Minerve, Apollon, Esculape (4), est l'emblème le plus constant d'Hygiée. Ordinairement la Déesse est représentée lui offrant sa nourriture sur une patère; mais, dans d'autres images, où elle n'est pas distinguée par ce second attribut, le serpent qu'elle caresse suffit seul, comme dans cette statue, pour la faire reconnoître (5).

Nous nous bornerions à admirer dans cet ouvrage la grâce du mouvement, les jets ingénieux et variés de la draperie; nous nous plairions

(*) Cette statue de marbre de Paros est haute d'un mètre 98 centimètres (six pieds un pouce): elle est parfaitement conservée; on n'y voit d'autre restauration qu'un doigt de la main gauche. La tête, qui en avoit été détachée, a été replacée facilement sur la cassure. Les victoires remportées en Allemagne pendant les années 1806, 1807, ont enrichi de ce morceau le Musée Napoléon.

(1) Pausanias, l. I, c. 23; Pline, l. XXXV, c. 40, n° 31; Orphée, *hymn.* 66.

(2) L'auteur des hymnes attribués à Orphée, *hymn.* 67, v. 6:

Te mundus cupit perculsus tuâ vi,
Tantum odit te Dis, vitaï pessima finis.
(Traduction de Scaliger.)

(3) Tite-Live, l. X, c. I et c. 47. Le temple d'Hygiée, honorée sous le nom de *Salus*, fut dédié l'an de Rome 451; et ce ne fut que l'an 463 que le culte d'Esculape y fut apporté d'Epidaure.

(4) Voyez les explications des statues d'Apollon Pythien et d'Apollon Lycien, des groupes d'Esculape et Télesphore et de Minerve et Typhée, toutes dans la première *Série du Musée français*.

(5) Hygiée est représentée sans patère sur les médailles de la famille *Acilia*, et sur un médaillon de L. Vérus, frappé à Nicée de Bithynie, qu'on peut voir parmi ceux que Ph. Bonarroti a expliqués, pl. VI, n° 2.

à remarquer la rare conservation de la statue, si une circonstance peu commune ne la rendoit plus intéressante encore. La tête est évidemment un portrait, et il n'est pas difficile de le reconnoître pour celui de Domitia, femme de Domitien et fille de Corbulon (1). Cette princesse, ayant survécu long-temps à son mari dont la catastrophe n'étoit pas arrivée sans quelque bruit de sa complicité, n'obtint pas après sa mort les honneurs divins que le sénat déféroit aux mânes des impératrices. Mais la splendeur de son état lui avoit fait, sans doute, attribuer ces honneurs de son vivant, ainsi qu'on les prodigua à plusieurs autres femmes augustes. Nous les voyons, dans les monumens, élevées au rang des Déesses, tantôt sous les attributs de Cérès ou de Junon; tantôt sous les emblèmes de Vénus, de Proserpine, de Diane ou de la Fortune; tantôt, ainsi que Livie sur les médailles (2) et Domitia dans cette statue, avec les symboles ou sous le nom de la Déesse salutaire. Il n'est pas étonnant que l'espérance et l'adulation aient cherché à diviniser l'épouse de Domitien, à l'époque de sa puissance, puisque le souvenir et la gratitude, impulsions moins impérieuses, lui firent élever, après sa mort, des temples dont les ruines existent encore (3). D'ailleurs l'usage introduit dans le paganisme, et que nous avons remarqué en d'autres occasions, de donner aux images des divinités les traits des princes et d'autres personnages vivans (4), autorisoit et multiplioit ces apothéoses particulières.

Quant au caractère donné dans cette statue à Domitia, il faut croire que parmi celles qui représentoient Hygiée, et qui avoient été exécutées par le ciseau des Scopas, des Pyrrhus, des Bryaxis, des Niceratus (5), aucune n'avoit acquis la réputation d'une supériorité décidée. Parmi les figures qui nous restent de cette Déesse, il n'y en a pas deux dont l'une paroisse imitée de l'autre. L'exécution un peu molle des contours, et particulièrement de la draperie, m'empêche de regarder celle-ci comme l'ouvrage original d'un maître célèbre; mais le mérite de la composition et la noblesse de l'attitude me portent à y reconnoître l'imitation de quelque chef-d'œuvre que maintenant elle remplace.

(1) Domitia est représentée dans cette statue un peu plus jeune que sur ses rares médailles en grand bronze. Aussi celles-ci n'ont-elles été frappées qu'après la mort du jeune César son fils.

(2) La légende ne présente que le nom de *Salus*, mais la tête, dans les coins les mieux soignés, est un portrait incontestable de la femme d'Auguste.

(3) On fait mention de ce temple, élevé *in honorem et memoriam Domitiæ Corbulonis filiæ*, dans une grande inscription trouvée à *Gabii*, maintenant dans le Musée Napoléon. Voyez mon ouvrage sur les *Monumenti Gabini*, pag. 107, 108 et suiv.

(4) J'ai recueilli quelques faits qui ont rapport à cet usage, dans l'explication de la statue d'un personnage romain en Mercure, gravée dans l'avant-dernière livraison de la première *Série*.

(5) Pline, l. XXXIV, §. 20, n. 19 et 20; Pausanias, l. II, c. 40; l. VIII, c. 28. Parmi les statues d'Hygiée qui nous restent, on doit distinguer celle du palais Giustiniani à Rome: c'est une figure assise; on peut la voir dans la *Raccolta di statue di P. A. Maffei*, *tav.* 85.



SAINT GEORGES,

VAINQUEUR DU DRAGON,

D'APRÈS RAPHAEL.

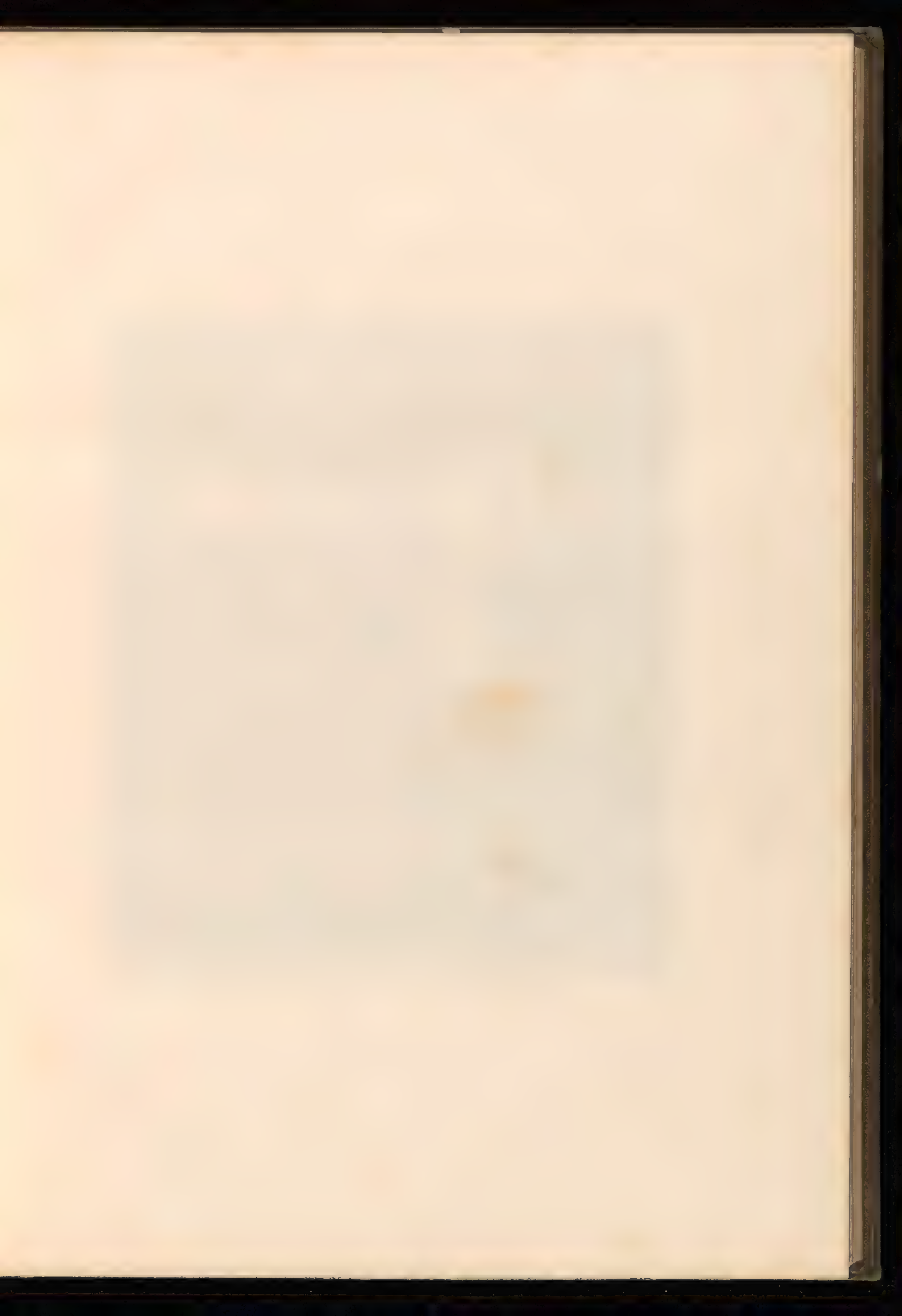
Saint Georges a toujours été considéré comme le patron de la chevalerie; elle se conféroit au nom de Dieu et de *monseigneur sainct Georges*. L'ancien proverbe, *Monté comme un saint Georges*, nous apprend que le cheval de saint Georges a, dès long-temps, joué un grand rôle dans son histoire; et ce fait nous est confirmé par le récit suivant, tiré de *Nicéphore Grégoras*, historien grec du XIVe siècle. Il raconte que, sous le règne d'Andronic le Vieux, le *grand Logothète Théodorus*, assistant avec plusieurs autres personnes de la cour aux offices de nuit qui se célébroient le premier samedi de carême en mémoire des empereurs orthodoxes, un messager vint de la part de l'empereur chercher Théodorus, auprès duquel se trouvoit en ce moment l'historien qui rapporte le fait, et lui raconta « qu'à l'heure de la retraite des soldats de la garde, on « avoit tout-à-coup entendu un tel hennissement, qu'il avoit frappé tout « le monde de surprise, d'autant plus qu'il ne se trouvoit alors aux envi« rons aucun cheval, tous ayant été le soir ramenés dans leurs écuries, « situées à une grande distance. Ce bruit commençoit à peine à s'apaiser, « qu'il se fit entendre de nouveau et avec beaucoup plus de violence dans « les appartemens de l'empereur, qui envoya aussitôt un domestique « s'informer de ce qui pouvoit le causer; mais le domestique, étant re« venu, déclara n'avoir entendu autre chose que le bruit qui sembloit « sortir d'un mur situé contre la chapelle de la *Vierge victorieuse*, et « sur lequel le fameux peintre Paul avoit long-temps auparavant repré« senté un saint Georges à cheval. » Après avoir entendu ces nouvelles, le grand Logothète, composant son visage, alla trouver l'empereur, et le félicita sur les triomphes que lui présageoient les hennissemens miraculeux du belliqueux cheval de saint Georges; sur quoi l'empereur, en soupirant, lui dit : « Je vois bien que vous ne savez pas la vérité des « choses; car nous tenons de ceux qui ont vécu avant nous que ce che-

« val a déjà henni une fois de la même manière, quand Baudouin, prince « des Latins, fut chassé de la ville par mon père. »

Le caractère superstitieux d'Andronic, et les terreurs qui agitèrent sa vie, rendent très-vraisemblable, sinon l'histoire du hennissement, du moins la croyance qu'on y a donnée; mais jusqu'ici rien n'indique dans le tableau la présence du dragon, qui certainement n'auroit pas manqué de prendre part à cette merveilleuse aventure. Quelques-uns pensent en effet que la figure du dragon ne fut ajoutée d'abord à quelques portraits de saint Georges que comme une représentation allégorique du diable, confondu et vaincu par la piété de ce saint martyr; mais la légende a pris la chose au propre, et raconte que « Georges de Cappadoce, tribun, « vint dans la province de Libye, à une ville qu'on appelle Silène, située « près d'un lac semblable à la mer, dans lequel habitoit un dragon dont « l'haleine étoit empoisonnée; en sorte que, s'approchant des murs de la « ville, il faisoit mourir tout le monde; ce qui força les citoyens à lui « donner tous les jours deux brebis pour apaiser sa fureur. Quand ensuite « les brebis commencèrent à manquer, ils n'en donnèrent plus qu'une, « en y ajoutant un homme. » Après ou avec les hommes, on donna des femmes, puis des filles, puis enfin on en vint à la fille du roi. En voilà assez pour faire comprendre le reste de l'histoire; c'est celle qu'on a adoptée depuis toutes les fois qu'on a voulu montrer saint Georges dans son caractère de chevalier; c'est aussi celle qu'a représentée Raphaël dans son tableau. Saint Georges à cheval, et armé de toutes pièces, tient le bras levé pour asséner un grand coup de sabre au dragon qui s'élance sur lui, bien que déjà percé de la lance du guerrier, dont un fragment lui est resté dans la gorge. Dans le fond, une jeune fille effrayée, portant une couronne sur la tête, s'enfuit à travers les rochers. La figure de saint Georges est celle d'un beau jeune homme blond; c'est ainsi qu'on l'a toujours représenté dans les premiers temps, et qu'il apparut en songe à Elpidia. Son action est animée, et son expression calme. Son cheval, qui se cabre et hennit, a la tête, le poitrail et toute la partie antérieure d'une beauté rare. Quoique ce joli tableau ait été un peu endommagé par le temps, on y remarque une grace parfaite, et un fini singulièrement soigné. Le paysage est évidemment de la première manière de Raphaël.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	28 centim.	18 m.	=	10 pouces	8 l.
	Largeur,	24	27	=	9	6







UN ENFANT ENDORMI,

D'APRÈS DONATO CRETI.

Il y a dans la vie des arts, comme dans celle des individus et des empires, des temps d'adversité d'où ils se réveillent brillans et glorieux, et des temps de prospérité où ils s'énervent et s'éteignent. Quand les Carrache eurent rétabli à Bologne et de là dans toute l'Italie le bon goût et la gloire de la peinture, les maîtres nombreux sortis de leur école répandirent en abondance les principes salutaires auxquels ils avoient dû leur succès; principes d'autant plus puissans alors que, pour vaincre l'erreur et le mauvais goût, ils avoient eu besoin de s'armer de toute leur force. De toute part les chefs-d'œuvres s'offrirent aux yeux des jeunes étudians, sollicitant des chefs-d'œuvres nouveaux, et affermissant les habitudes du goût et l'empire des saines doctrines.

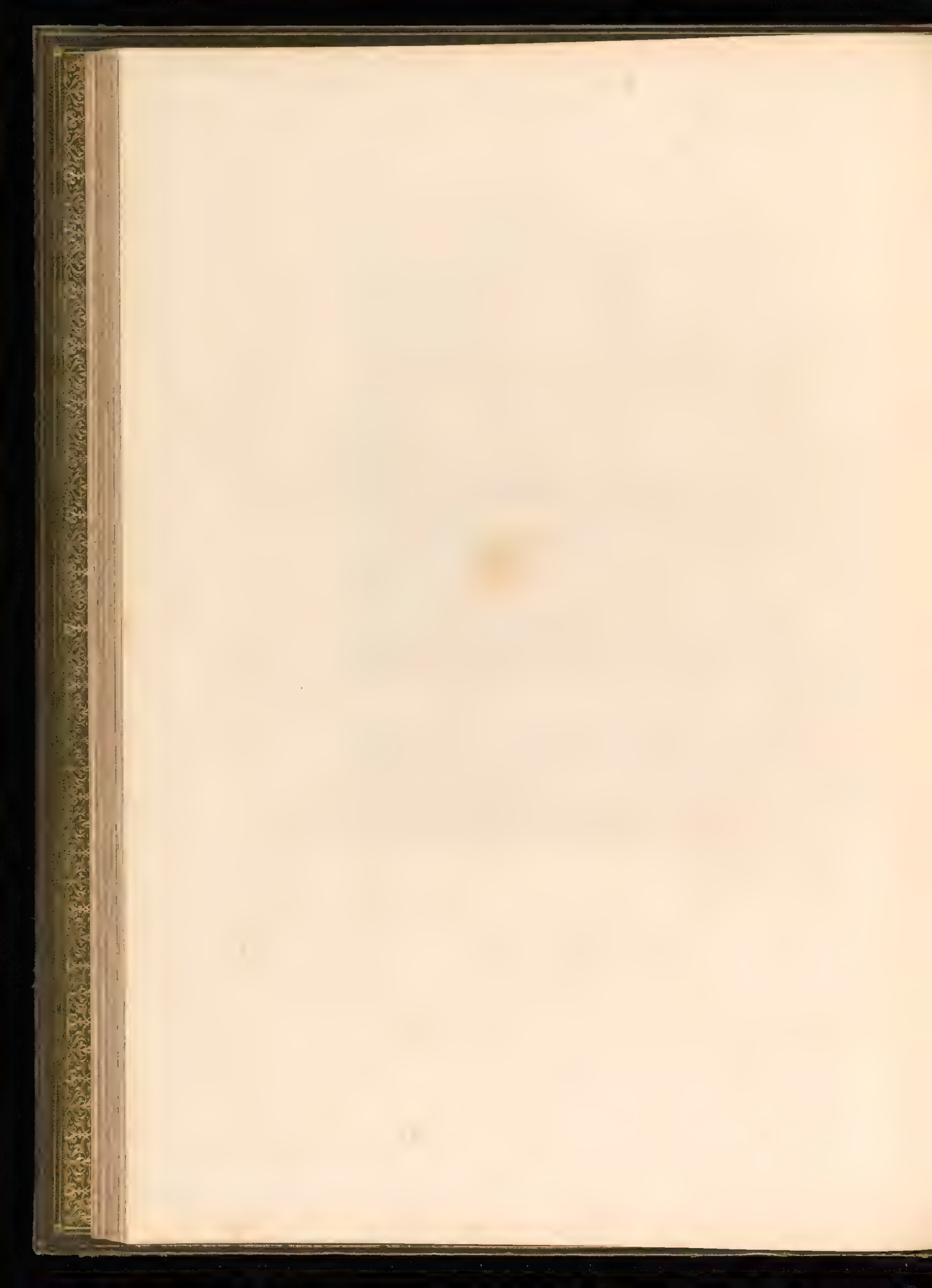
Parvenu à ce point de popularité, s'il est permis de le dire, un art a peut-être atteint le plus haut période où il puisse arriver sans se rajeunir par de nouvelles vicissitudes; et, cessant de marcher en avant, il ne sait plus que s'étendre et s'affoiblir. Alors il a sa science qui le facilite, ses modèles connus et indiqués qui préviennent les grandes erreurs et les fautes grossières. Mais, alors aussi, le génie de l'invention, moins excité parce qu'il croit avoir moins à découvrir, ne s'exerce plus guère que sur les détails; et, s'il ne s'égare que sur quelques parties peu importantes, aussi n'arrive-t-il qu'à de peu importantes découvertes : les jouissances de l'art deviennent plus nombreuses, mais moins vives; et ces temps, où s'élèvent sans peine une foule de talens du second ordre, produisent rarement des artistes d'un ordre supérieur. La peinture, en Italie, se maintint dans cet état d'abondance tranquille, et sans grand éclat, pendant la fin du dix-septième siècle et la première moitié du dix-huitième; après quoi, elle s'est endormie, pour laisser enfin à la France l'honneur de la réveiller.

Durant cette période, plus féconde que remarquable, quelques peintres s'élevèrent cependant au-dessus de leurs contemporains; de ce nombre fut Donato Creti, élève de Pasinelli. Il seroit à peu près impossible

de déterminer à quelle école appartient un peintre de cette époque, où les talens s'enrichissoient des préceptes et des exemples de toutes les écoles. La manière particulière de Creti consiste dans un naturel qui ne manque ni de grâce, ni de noblesse; sa couleur a le défaut de celle du temps, où l'on commençoit à noircir un peu les ombres et à les charger d'un ton rougeâtre; d'ailleurs Creti avoit coutume d'employer les couleurs telles qu'elles se trouvent sur la palette, laissant au temps le soin de les accorder. Le temps n'a pas toujours répondu à son attente, et quelquefois même il a augmenté la crudité de ses teintes et l'intensité du rouge brun qui marque désagréablement les contours de quelques-unes de ses figures. Creti avoit peu travaillé dans sa jeunesse; il s'en affligea toute sa vie, et tâcha de suppléer à ces premières études par le soin assidu avec lequel il retouchoit ses tableaux, n'en quittant jamais un volontairement qu'il n'en fût satisfait, et ne parvenant qu'à grande peine à se satisfaire. Lorsqu'il eut fini son S. Vincent, l'un de ses meilleurs tableaux, on fut obligé de l'enlever de force de son atelier, pour le placer dans l'église des Pères prêcheurs de Bologne, où il étoit destiné à faire pendant au S. Raymond de Louis Carrache.

Le tableau dont nous donnons ici la gravure représente un enfant endormi sur des coussins dont l'un appuie sa tête, et l'autre soutient ses jambes. De ses deux mains il tient une pomme; et, à la manière dont il l'a placée contre lui, on voit qu'en s'endormant il étoit occupé de la pensée de ne s'en pas dessaisir. Cette idée est gracieuse; et ces sentimens enfantins, conservés et retracés jusque dans le sommeil, donnent à cette composition si simple de l'intérêt et du charme. Les caractères principaux de la figure sont la force et la santé, beautés de l'enfance; les traits sont agréables, la pose est naturelle, et le sommeil parfait. De grands rideaux verts occupent le fond du tableau.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	28 centim	= 0 pied	10 pouc
	Largeur,	0	36	= 1	1





DES BESTIAUX PASSANT UNE RIVIÈRE,

PAR CLAUDE GELÉE, DIT LE LORRAIN.

ALGAROTTI, en comparant entre eux, comme paysagistes, Le Poussin, Le Lorrain et Le Titien, dit des deux premiers : « Le Poussin a cherché « les sites les moins communs, les plus étrangers, des sites en quelque « sorte *exotiques;* il les a enrichis de fabriques de formes extraordinaires, « les a peuplés de petites scènes savantes, comme de poëtes qui redisent « leurs vers aux forêts, de jeunes gens qui s'exercent aux jeux de la « gymnastique des anciens : il semble en un mot qu'il ait plutôt tiré ses « paysages des descriptions de Pausanias que de la nature et de la réalité. « Le Lorrain s'est appliqué surtout à rendre les divers accidens de la « lumière, tels qu'ils se montrent dans les nuages et dans les cieux : à « force d'études faites sous l'heureux climat de Rome, il est arrivé à « peindre les atmosphères les plus transparentes, les horizons les plus « chauds, les plus vaporeux qu'on puisse voir; il a réussi, si on peut le « dire, à représenter le soleil lui-même qui ne se manifeste au peintre « que par ses effets, comme Dieu ne se manifeste à l'homme que par les « effets de sa puissance (1). »

Algarotti auroit pu presser et compléter sa comparaison en faisant remarquer que Le Lorrain n'avoit point cherché comme Le Poussin des sites peu communs et des scènes savantes : ses paysages en effet n'offrent rien qu'on ne rencontre à chaque pas sous un beau ciel et au milieu d'une belle nature. Tout y est simple, facile; point de coups de lumière arrangés; point de mouvemens de terrain bizarres ou gigantesques; point d'entassement d'arbres, d'eaux, de verdure; ses lointains ne sont jamais surchargés de bâtimens; ses horizons ne se découpent point en ondulations extraordinaires : ce ne sont point les accidens, les raretés de la nature qu'il met sous nos yeux. Il n'est personne qui, en traversant un pays de montagnes et entre autres la Suisse, n'ait été frappé d'une infinité d'aspects singuliers, dont la nouveauté arrête, étonne et qu'on ne retrouve pas ailleurs : ce sont des chutes d'eau, des groupes de bois, des masses

(1) Algarotti, *Saggio sopra la pittura,* t. III, p. 133.

de rochers, des mouvemens de terrain qui semblent appartenir exclusivement à certains lieux et auxquels on pourroit donner des noms propres. Ces aspects peu communs, et presque toujours très pittoresques, ne sont point ceux que Claude Lorrain s'est attaché à reproduire; on a vu partout ses paysages, et partout où on les a vus, on a été charmé de la beauté, de la grâce, de la richesse de cette nature qui n'a besoin pour plaire ni de bizarrerie ni de nouveauté. Il ne lui faut que des arbres, de l'eau, quelques bâtimens fort simples et de la lumière, pour créer, sur un sol presque uni, des points de vue, des lieux que non-seulement on regarde, on admire, mais où l'on voudroit demeurer. Rien n'y est extraordinaire et rien n'y est commun; leur vue ne rappelle aucun site particulier, mais elle offre tout ce qui peut faire du site le moins remarquable un séjour délicieux; et, au milieu de cette nature simple, il place des scènes simples comme elle, de telle sorte que tout, dans ses ouvrages, occupe et repose à la fois l'imagination.

C'est là, si je ne me trompe, quant à ce qui concerne le paysage même, le caractère particulier du talent de ce peintre, et le tableau dont on voit ici la gravure en est un exemple. Quoi de plus simple que la distribution des arbres, des eaux, des bâtimens, du terrain, des figures et des bestiaux qui le composent? Le peintre semble avoir eu dans le charme de la nature et de son pinceau une si entière confiance, qu'il n'a voulu y rien ajouter de propre à frapper l'esprit et à attirer spécialement l'attention; il a fait comme Virgile, qui, pour décrire une campagne charmante, s'est contenté de dire :

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus.

Malheureusement ce tableau, que long-temps on n'a pas cru de Claude Lorrain, parce qu'en effet l'exécution en est assez foible, a été fort endommagé et retouché plusieurs fois, de sorte qu'il est à présent un peu noir et confus; aussi a-t-il beaucoup gagné à la gravure; elle a donné plus de netteté, de brillant et d'effet à une composition d'ailleurs pleine de fraîcheur et de grâce.

Il est peint sur toile.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	53 centim.	= 1 pieds	7 pouces	6 lig.	945
	Largeur,	0	70	= 2	1	10	307.





MUSE

RESTAURÉE EN FILLE DE LYCOMÈDE.

STATUE (1).

Dix statues furent découvertes toutes ensemble en 1729, près de l'ancien *Tusculum* (2). La plupart représentoient de jeunes femmes drapées. La grâce des poses et la finesse du travail les rendoient intéressantes; mais ces monumens étoient tellement dégradés que l'amateur des arts éprouvoit à leur aspect plus de regrets que d'admiration. Parmi ces statues on en distinguoit une remarquable par un mouvement animé, et par un costume de femme qui ne parvenoit pas à dissimuler le sexe différent du personnage. Les sculpteurs auxquels la restauration avoit été confiée (3) crurent y reconnoître Achille déguisé en fille chez le roi Lycomède. Conformément à cette prétendue découverte, ils lui donnèrent une lance et un bouclier; et huit autres de ces statues furent restaurées pour représenter Déidamie, ses sœurs et sa mère. La dixième figure, qui malgré sa tunique talaire représentoit évidemment un homme, fut restaurée en Ulysse. Le roi d'Ithaque semble chargé d'un coffre rempli de marchandises précieuses, moyen que, suivant la fable, il avoit employé pour pénétrer dans le palais de Scyros, et pour y surprendre le jeune héros que les craintes prévoyantes de sa mère vouloient dérober à ses destinées et à celles d'Ilion.

Il auroit été fort aisé à un véritable antiquaire de reconnoître le sujet de la plupart de ces figures. Il y en a une dont l'attitude est précisément celle que les artistes anciens ont appropriée à la muse Polymnie (4). Les rochers sur lesquels plusieurs de ces jeunes femmes semblent s'appuyer

(1) Cette statue est haute d'un mètre 50 centimètres (4 pieds 7 pouces), exécutée en marbre grec d'un grain assez fin, qu'on peut reconnoître pour *grechetto* plutôt que pour marbre de Paros. La tête, la gorge, le bras droit et la main gauche, ainsi qu'une partie des pieds, sont modernes. Cette figure et les neuf autres dont je fais mention dans la notice sont dues aux conquêtes de S. M. en Allemagne. On les voyoit autrefois dans les jardins du roi de Prusse à *Sans-Souci*. M. Levezow publia, en 1804, à Berlin, en langue allemande, un ouvrage intéressant sur ces statues. Il a pour titre : *Recherches archéologiques sur la famille de Lycomède*.

(2) Le nom de *Casamara* que porte aujourd'hui cet endroit a donné lieu à l'opinion vulgaire qu'on y voyoit autrefois la maison de plaisance de Marius.

(3) Les frères Adam, sculpteurs français, restaurèrent ces figures pour le cardinal de Polignac qui en avoit fait l'acquisition.

(4) Elle est gravée à la planche 4 de l'ouvrage de M. Levezow.

sont aussi des accessoires usités dans les statues des Muses. Il n'étoit pas difficile de reconnoître un Apollon Citharède dans la statue dont on fit un Ulysse. Il subsiste encore une portion de sa lyre dont on a fait le fond du coffre qu'on a placé dans ses mains. La figure d'un jeune homme en habit de femme ressemble à d'autres qui représentent Bacchus (1). On sait que cette divinité partageoit avec Apollon la société des Filles de Mémoire et le séjour du Parnasse (2).

La figure que nous examinons fut restaurée pour une des filles de Lycomède. La jeune princesse paroît avoir choisi une bague parmi les bijoux apportés par Ulysse. Elle n'a sur ses membres délicats d'autre habit qu'un *peplum* qui enveloppe sa taille en descendant de l'épaule gauche, et en passant au-dessous de l'aisselle droite, de manière à ne laisser nus que la gorge et le bras droit.

Le rocher sur lequel elle s'appuie du bras gauche, semblable à celui qui sert de support à la figure que nous reconnoissons pour Polymnie, est une preuve qu'elle représentoit aussi une des neuf sœurs. Mais on ne sauroit déterminer avec certitude quelle est la Muse dont elle dut autrefois offrir l'image. Quelques conjectures peuvent faire supposer qu'elle représentoit la Muse de la comédie (3), et qu'elle avoit pour attributs un masque et un *pedum*. La première conjecture est tirée de l'agencement de la draperie : on connoît des figures bien certaines de Thalie, dont le *peplum* a la même disposition (4). La seconde conjecture est fondée sur ce que Thalie, génie tutélaire de la poésie pastorale aussi-bien que de la comédie, se rencontre demi-nue plus souvent que les autres Muses, sans autre vêtement qu'un manteau bizarrement ajusté autour de ses membres (5). L'attitude annonce le repos : les jambes, nonchalamment croisées, font porter le poids du corps sur le pied droit, et le rocher, emblême du Parnasse, offre un appui à la figure qui se penche et s'abandonne sur le côté gauche, opposition agréable que les sculpteurs anciens ont souvent recherchée, quand le sujet le leur a permis.

(1) J'en ai publié une parfaitement semblable dans le VII volume du *Museo Pio-Clementino*, pl. 1.

(2) Les statues de Bacchus ont été souvent placées auprès des statues des Muses. *Museo Pio-Clementino*, t. I, page 39 (*g*) et page 20.

(3) M. Levezow a cru reconnoître Thalie dans une autre figure aux franges qui bordent sa draperie (pl. 5): mais cet ornement n'est point du tout caractéristique. Une statue de la Muse Polymnie a également son *peplum* orné de franges. (*Sculture della villa Borghese*, *t. II*, *Stanza* 7, n° 12.)

(4) La Thalie du sarcophage capitolin, et celle des peintures d'Herculanum (*Museo-Capitolino*, t. IV, pl. 26; *Pitture d'Ercolano*, t. II, pl. 3.)

(5) Thalie est très-souvent représentée dans ce costume sur les pierres gravées. Voyez, par exemple, dans le *Museum-Florentinum*, les numéros 2 et 4 de la planche 44 du premier volume; et dans le *Novus Thesaurus gemmarum* de Passeri, la pl. 25 du t. II. Il est rare de trouver les autres Muses dans le même ajustement : j'en puis cependant citer une à la pl. 62 de l'*Admiranda*.





LE TRIOMPHE DE VESPASIEN
ET DE TITUS,
PAR JULES-ROMAIN.

Vespasien, en montant sur le trône de Rome, avoit laissé à son fils Titus la conduite de la guerre de Judée. Le jeune prince gagna si bien le cœur de tous ses soldats, qu'après la prise de Jérusalem ils le saluèrent du nom d'*Empereur,* et voulurent, lorsqu'il quitta la province, l'obliger *à rester avec eux ou à les emmener tous avec lui.* Ces bruyantes acclamations étoient d'ordinaire le signal d'une révolte. On conçut à Rome des soupçons sur la fidélité de Titus; le diadème qu'il porta en Égypte, dans la cérémonie de la consécration du bœuf Apis (1), sembla les confirmer. Mais Titus, informé de ces bruits, pressa son voyage, gagna sur un vaisseau marchand le port de Reggio, celui de Pouzzoles, se rendit en toute hâte à Rome, et, se présentant inopinément devant son père, l'aborda par ces mots pleins de tendresse, de simplicité et de respect : « *Me voici, mon père, me voici* (2). »

Cette fidélité amena entre le père et le fils une union franche et entière : les deux princes triomphèrent ensemble (3). C'étoit la première fois qu'on voyoit le triomphe d'un père et d'un fils réunis; la pompe en fut magnifique; on éleva à Titus un arc de triomphe dont les restes subsistent encore, et Vespasien employa les dépouilles des Juifs à bâtir un temple consacré à la Paix.

Ce fut dans ce temple que l'empereur fit déposer la plus grande partie des tableaux, des statues et des autres ouvrages de l'art qui avoient échappé aux troubles civils; c'étoit là que se rassembloient les artistes et les savans de Rome; une foule d'antiques ont été déterrées sur cet emplacement (4).

Le tableau de Jules-Romain auroit dignement orné le vestibule de ce temple consacré à la Paix et aux Arts : il représente le triomphe même après

(1) « Il ne fit par-là, observe Suétone, que se « conformer à l'usage et aux anciens rits de la religion. » Suet. *in. vit. Tit.*, *c.* 5.

(2) Suéton. *Ibid.*

(3) L'an 71 de J. C.

(4) Voyez les notes de Reimar sur Dion Cassius, liv. LXVI, 15, p. 1083.

lequel s'éleva cet édifice. Vespasien et Titus sont sur le même char; l'attitude des deux triomphateurs semble indiquer leur union; les deux têtes ont entre elles une ressemblance frappante; seulement celle de Vespasien offre une expression plus calme; Titus paroît animé d'une joie plus vive; les honneurs sont plus nouveaux pour lui; plus jeune, il en jouit avec plus de transport.

La figure ailée de la Victoire, jetée dans l'air avec infiniment de souplesse et de grâce, plane au-dessus des triomphateurs qu'elle couronne : deux écuyers à pied conduisent le char; une captive juive, qu'un guerrier romain retient par les cheveux, le précède et s'avance, la tête baissée, avec l'expression de la douleur. On aperçoit en avant d'elle trois branches du fameux chandelier à sept branches (1), pris dans le temple de Jérusalem, et le dos de celui qui le porte : deux autres figures, l'une dans le fond, l'autre sur le devant, suivent le cortège. On découvre dans le lointain le cours du Tibre, la campagne et quelques édifices de Rome.

Cette composition, trop simple peut-être pour la pompeuse cérémonie d'un triomphe où un peuple de vainqueurs venoit jouir de l'humiliation d'un peuple de captifs, est cependant pleine d'effet, de mouvement et de grandeur. Les plans, disposés avec vérité et avec art, donnent au tableau de l'étendue : les chevaux ne sont point pressés l'un contre l'autre, et quoique leurs formes paroissent un peu lourdes, leur marche ne manque pas de noblesse. Si les têtes des personnages offrent un peu de sécheresse et de monotonie, en revanche les draperies sont attachées, développées, repliées et peintes avec cette facilité large et hardie qui appartient à l'école de Raphaël; les plis en sont grands et harmonieux; les contours n'ont ni dureté, ni manière : rien ne sent le travail, et tout annonce la science : une ordonnance simple et claire, une exécution facile et vigoureuse, des contours francs et purs, tels sont les principaux mérites que présente ce tableau, comme presque tous les ouvrages du même maître.

Malheureusement la couleur a poussé, et ne frappe pas de vérité au premier coup-d'œil : on y rencontre ces tons noirs et rouges que les contemporains, les amis même de Jules-Romain lui reprochoient déjà (2), et que le temps a fait encore ressortir.

Ce tableau est peint sur bois.

(1) Ce chandelier fut déposé dans le temple de *la Paix*, où il resta jusqu'au sac de Rome par les Vandales (A. C. 455), qui l'emportèrent à Carthage. (Voy. *Hist. de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, par Gibbon, tom. VI, c. 36, p. 386).

(2) Voy. Vasari, *Vite de' Pittori*, t. X, p. 294, édition de Milan; et Lanzi, *Stor. pitt. dell' Italia*, t. II, p. 84, 89.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	19 centim.	= 3 pieds	7 pouces	11 lig.	520.
	Largeur,	1	65	= 5	0	11	437.





LE CHOEUR DE NOTRE-DAME,

D'APRÈS JOUVENET.

Ce fut vers l'an 1160, sous le règne de Louis-le-Jeune, que Maurice de Sully, évêque de Paris, commença à faire construire l'église de *Notre-Dame.* Sur le même emplacement étoit située, sous nos premiers rois, une petite église dédiée à S. Étienne, à laquelle Childebert, fils de Clovis, fit adjoindre une seconde église de peu d'étendue, qu'il consacra à *Notre-Dame.* La construction de la grande cathédrale, qui remplaça ces deux églises, dura plus de deux cents ans; et, depuis cette époque, nos rois n'ont cessé de l'embellir et d'en accroître la magnificence. Louis XIV, en particulier, pour accomplir un vœu de Louis XIII, y fit élever un maître-autel d'une grande somptuosité; Guillaume Coustou fut chargé d'exécuter en marbre blanc le groupe de la *Mère de douleur,* placé dans la niche de l'arcade qui est derrière ce maître-autel : la Vierge y est représentée les bras étendus vers le ciel; le corps de son fils repose sur ses genoux; un ange soutient une main du Christ; un autre porte sa couronne d'épines. Ce groupe, remarquable par le mérite de l'expression, fut enlevé pendant la révolution; on en doit la conservation aux soins de M. Le Noir, administrateur du Musée des Monumens français, et il a été rendu à la métropole.

On sera peut-être étonné de ne pas retrouver dans le tableau de Jouvenet le groupe de la *Mère de douleur* tel que nous venons de le décrire; la composition de celui qui y est représenté est en effet toute différente et beaucoup moins simple; M. Le Noir croit que ce fut la première pensée de Guillaume Coustou, qui, mécontent de l'effet que produisoit le modèle de ce monument, le recommença, et exécuta celui qu'on voit aujourd'hui.

L'abbé de La Porte, chanoine *jubilé de Notre-Dame* (1), étoit ami intime de Jouvenet; il avoit été chargé de la surveillance des travaux d'embellissement de la métropole; et son zèle, soit pour les arts, soit pour

(1) On appelle *chanoines jubilés* ceux qui ont desservi leurs prébendes pendant cinquante ans.

son église, étoit tel, qu'il y consacra une grande partie de sa propre fortune. Jouvenet, pour acquitter la dette de la reconnoissance de l'église et celle de l'amitié, peignit l'abbé de La Porte disant la messe dans cette enceinte sacrée qu'il avoit ornée de ses dons. L'officiant vient de prononcer les mots *ite, missa est,* et se retourne pour donner la bénédiction aux assistans, qui la reçoivent avec un profond recueillement. Comme on sait que Jouvenet ne s'étoit jamais appliqué à peindre des détails d'architecture tels qu'en offre ce tableau, et qui ne convenoient guère à la nature de son talent, on croit que les pilastres, les voûtes, les ogives, les vitraux, etc., sont l'ouvrage d'un artiste distingué, nommé Feuillet, qu'il employoit communément pour les travaux de ce genre.

M. Le Noir assure que la tête de l'abbé de La Porte officiant est d'une ressemblance parfaite; sa conjecture est fondée sur la comparaison qu'il en a faite avec un portrait de ce chanoine, de grandeur naturelle, qu'il a vu long-temps exposé dans la salle des archives du chapitre de *Notre-Dame,* dont la cheminée étoit décorée du tableau que nous décrivons.

Après la mort de l'abbé de La Porte, le chapitre de Notre-Dame lui fit élever un tombeau dans la chapelle de S. Michel de cette église, du côté opposé à celui où étoit placé le monument du cardinal de Noailles.

On voyoit dans *Notre-Dame* deux grands tableaux de Jouvenet; l'un, *la Guérison du Paralytique,* étoit placé dans la nef, à gauche en entrant: c'est le tableau que ce grand artiste avoit peint à l'âge de dix-neuf ans, et qui fut le premier fondement de sa réputation; l'autre, *la Visitation* ou *le Magnificat,* étoit placé au-dessus des stalles du chœur, et avoit été exécuté par ordre de Louis XIV.

On croit que Jouvenet s'est placé lui-même dans son ouvrage; c'est probablement la figure vue de dos, agenouillée sur le troisième gradin et coiffée d'une perruque à la Louis XIV.

Ce tableau est d'autant plus précieux, que Jouvenet en a fait fort peu de ce genre et de cette dimension.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	60 centim.	=	4 pieds	10 pouc.	0 lig.
	Largeur,	1	39	=	4	2	6



PAYSAGE

TRAVERSÉ PAR UNE RIVIÈRE

DANS LAQUELLE UN PATRE FAIT ABREUVER SON TROUPEAU,

D'APRÈS CLAUDE LORRAIN.

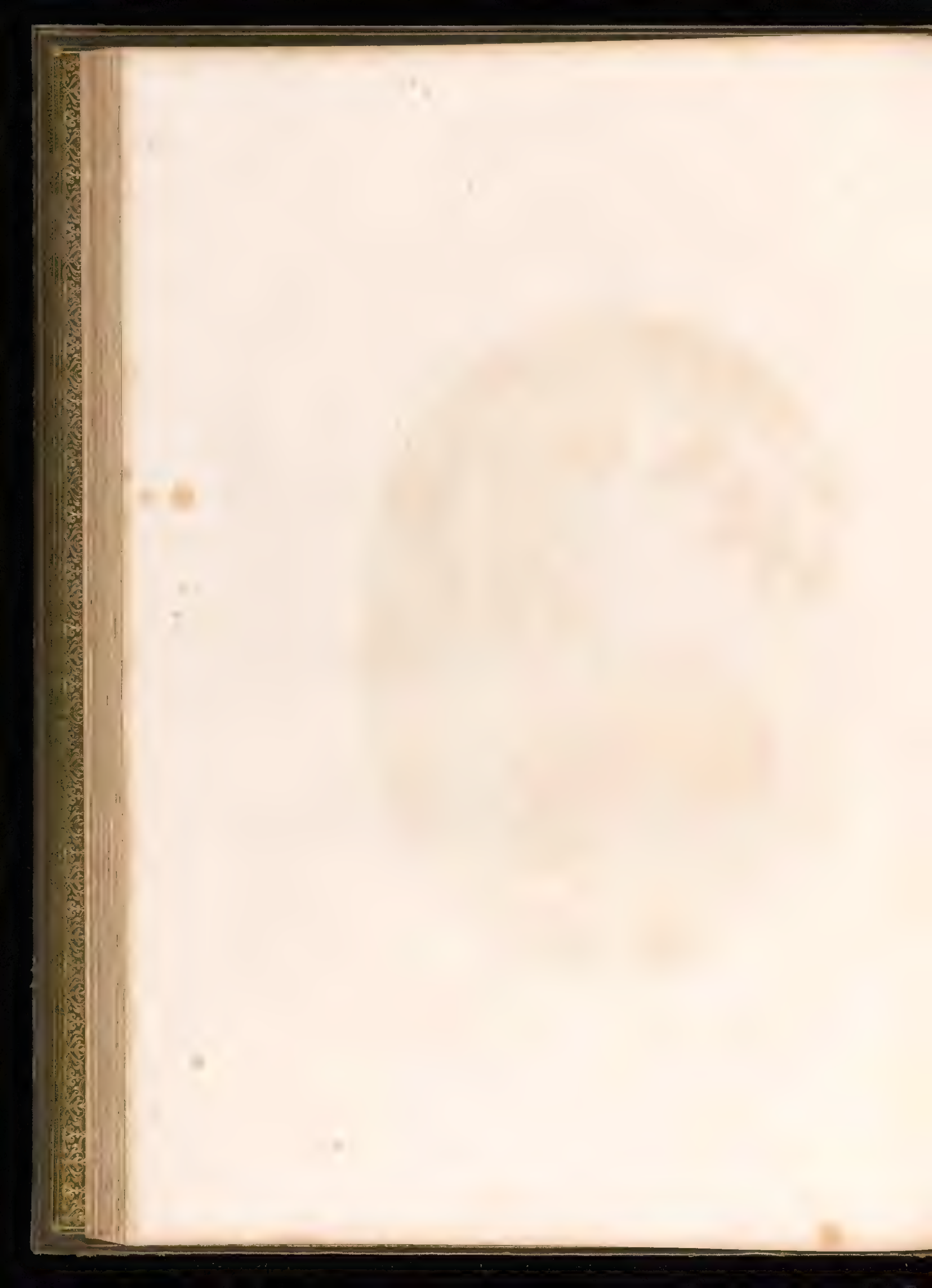
Les descriptions de la nature et les tableaux de paysage exercent un genre de séduction d'autant plus puissant qu'il se fonde sur des besoins naturels, et qu'il réveille dans l'imagination l'idée de l'une des plus pures et des plus douces jouissances auxquelles elle puisse se livrer. Sans recevoir d'un beau paysage cette impression forte et profonde que produit une scène historique, on s'y attache avec plaisir, on y revient avec goût, comme on retourne dans cette belle campagne que l'on a vue cent fois, comme on s'empresse d'aller de nouveau jouir de ces beaux jours, respirer cet air embaumé que ramène tous les ans le printemps. Rien ne s'use pour nous dans ces jouissances redemandées sans cesse par notre être physique comme par notre être moral; rien aussi ne diminue l'attrait que nous trouvons à nous les représenter, et comme nous pouvons nous y transporter sans efforts et sans sortir de nous-mêmes et de nos affections, c'est avec une vivacité surprenante qu'elles se raniment en nous, dès que quelque chose nous en présente l'idée. Que de fois tombés en rêverie devant un beau paysage, nous nous promenons entre ces arbres, nous nous enfonçons dans l'épaisseur de cette forêt! il nous semble parcourir rapidement les sentiers tracés au loin à travers ces montagnes et ces rochers; nous respirons la fraîcheur de cette belle rivière, nous nous sentons pénétrés de cet air que le peintre a su nous rendre aussi bien que la lumière; là nous conduisons les objets de notre affection, là nous plaçons les plaisirs et les desirs de notre vie, toutes les puissances de notre être sont en mouvement; c'est l'illusion d'un portrait qui nous transporte en la présence de l'être chéri.

Plus un art possède le pouvoir de l'illusion, plus il est astreint à la perfection de la vérité; et les grands peintres de paysage ont senti que la liberté de composition qui leur étoit laissée ne faisoit que rendre plus

sévère pour eux le devoir de la fidélité dans l'imitation. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner les tableaux de Claude Lorrain. Ce n'est pas seulement cette lumière qu'il semble avoir saisie au passage, ce ne sont pas seulement ces eaux que l'œil traverse, ces teintes, ces vapeurs que sans lui on pourroit croire inimitables, ce sont des effets moins frappans qu'il s'est prescrit d'observer avec une scrupuleuse attention. Ainsi le feuillé des différens arbres étoit pour lui le sujet d'une étude particulière. Il avoit fait pour son propre usage une vue de la *villa Madame*, où il avoit représenté avec soin une grande quantité d'arbres différens qui lui servoient de modèles pour ses autres tableaux. Clément IX désira l'acheter, lui proposant de la couvrir de doublons, sans que jamais le peintre voulût consentir à s'en défaire. L'effet du soin qu'il apportoit à cette partie de l'imitation est sensible dans tous ses ouvrages. Ainsi, dans celui dont nous donnons ici la description, l'éloignement n'empêche pas de reconnoître dans le coin à gauche le feuillage d'un chêne dont cependant on ne voit qu'une seule branche. De même la droite laisse apercevoir une partie d'un saule. Des groupes d'arbres de différentes espèces se distinguent également dans le fond, où ils se détachent d'un côté sur des rochers couverts de verdure, de l'autre sur une vaste étendue de paysage terminée à l'horizon par quelques hauteurs. Une rivière y serpente et vient s'étendre sur le devant du tableau en une nappe d'eau transparente et peu profonde. Quelques bestiaux gardés par un pâtre se désaltèrent dans l'eau, qui réfléchit leur image, d'autres paissent sur ses bords.







LIVIE EN MUSE.

STATUE (1).

Le costume des matrones romaines, habillées d'une longue tunique et d'un ample manteau, ne diffère guère de celui des femmes grecques d'une condition honorable. Lorsque les statuaires de la Grèce eurent à Rome et dans tout l'Empire de fréquentes occasions d'exécuter des figures de femmes romaines, ils trouvèrent dans les ouvrages des maîtres qui avoient fleuri sous Périclès, sous Alexandre-le-Grand et ses successeurs, des modèles excellens qu'ils essayèrent d'imiter, et que parfois ils surpassèrent.

La figure que nous examinons, et dont il existe plusieurs répétitions antiques (2), avoit été imitée sans doute d'après un de ces précieux originaux produits par le ciseau d'Euphranor, d'Athénodore ou d'Antimachus (3). On admire dans une disposition simple l'habileté de l'artiste qui, malgré l'ampleur d'une double et riche draperie, a su faire ressortir les formes du nu. L'agencement des plis, dont la chute est agréablement variée, n'offre rien qui ne soit naturel, et qui ne semble motivé par le premier jet de l'habillement et par le mouvement de la figure.

Aucune de ces répétitions anciennes ne nous est parvenue, ni avec sa tête antique, ni avec les attributs qui la distinguoient. Celle qui fut restaurée la première reçut les attributs d'une Muse (4) : on a placé sur d'autres des têtes antiques où nous retrouvons des portraits. Ces deux genres de restauration ne présentent ni l'un ni l'autre rien de condamnable. Nous connoissons sur divers monumens des figures de Muses, drapées d'une manière qui diffère peu de celle que nous avons sous les yeux. L'usage de s'envelopper d'un manteau étoit propre aux femmes de distinction,

(1) Cette statue de marbre de Paros est haute de 2 mètres 3 centimètres (6 pieds 2 pouces). Les deux bras sont modernes. On la voyoit autrefois à la *Villa Borghese*, où elle portoit le nom d'Agrippine la jeune. (*Sculture della Villa Borghese, stanza I*, n° 6.)

(2) Voyez *Museo Pio Clementino*, t. I, pl. 25.

(3) Pline, lib. XXXIV, §. 19, n° 16 et 26, remarque que ces statuaires avoient exécuté en bronze. — *Mulierem admirantem et adorantem... Feminas nobiles.* L'Athénodore dont il est fait mention ici n'est pas le Rhodien, un des sculpteurs du Laocoon, mais un artiste plus ancien né à Clitor en Arcadie.

(4) Elle est au Capitole sur l'escalier du palais du Magistrat.

qui souvent, dans les ouvrages de l'art, prenoient aussi le caractère et les emblèmes des filles de Mémoire (1).

Ce n'est donc point un contre-sens que d'avoir donné à cette figure les attributs de la Muse Euterpe (2), et d'avoir substitué à la tête qui manquoit une tête antique de Livie, convenable à l'ensemble de la statue, par le style, par les proportions, et par la qualité du marbre.

Cette femme, que son esprit, sa beauté, et la noblesse de son origine élevoient au-dessus de toutes les Romaines de son temps (3), étoit passée des bras de Claudius Néron son premier époux, ennemi acharné d'Octave, à l'hymen de ce même Octave décoré bientôt du titre d'Auguste. Si ce changement ne coûta point au cœur de Livie, depuis cette époque peu de femmes durent être plus heureuses. Toujours chère à son nouvel époux, dont elle sut par ses mœurs, par sa prudence, et par son indulgente facilité, s'assujettir toutes les affections, elle lui fit adopter les enfans de son premier mariage; elle réussit à adoucir la politique sévère de ce prince, et à lui inspirer une vertu qui caractérise les grands monarques: car ce fut elle qui, lors de la dernière conspiration tramée contre lui, osa lui dire :

« Essayons sur Cinna ce que peut la clémence (4). »

Non moins grande par l'étendue de ses bienfaits que par l'élévation de son état, elle fut sur le trône la protectrice des malheureux : le monde romain l'appela *sa Mère* (5). Tous les genres d'honneurs lui furent prodigués; chaque jour voyoit multiplier ses statues. La tête que nous voyons ici, et qui est évidemment son portrait, appartenoit sans doute à l'un de ces monumens; et si maintenant Livie a pris dans cet ouvrage le caractère d'une Muse, ce caractère n'est point étranger à une princesse dont l'esprit, aussi orné que pénétrant, savoit tempérer les chagrins inséparables de la condition humaine par les consolations de la philosophie. (6).

(1) Voy. *Museo Pio Clementino*, t. III, pl. 25.
(2) La flûte.
(3) Velleius, lib. II, c. 75.
(4) Sénèque, *de Clementiâ*, lib. I, c. 9.
(5) Velleius, lib. II, c. 130; Dion, lib. LV, c. 2, et lib. LVIII, c. 2. Livie prend l'épithète de *Genetrix orbis* sur des médailles frappées à Séville.
(6) Sénèque, *de Consolatione ad Marcium*, c. 2 et 4.



LE SILENCE DE LA VIERGE,

PAR ANNIBAL CARRACHE.

Un poëte anglais moderne, dans une pièce de vers adressée à un *enfant endormi*, s'écrie :

Art thou a thing of mortal birth,
Whose happy home is on our earth?
Does human blood with life embue
Those wandering veins of heavenly blue
That stray along thy forehead fair
Lost 'mid a gleam of golden hair?
Oh! can that light and airy breath
Steal from a being doomed to death?
Those features to the grave be sent,
In sleep thus mutely eloquent?
Or art thou, what thy form would seem,
The phantom of a blessed dream?

Oh! that my spirit's eye could see
Whence burst those gleams of extasy!
That light of dreaming soul appears
To play from thoughts above thy years;
Thou smilest as if thy soul were soaring
To heaven and heaven's God adoring:
And who can tell what visions high
May bless an infant's sleeping eye? (1)

« Es-tu un être de naissance mortelle, dont notre terre soit l'heureuse « demeure? Est-ce le sang de l'homme qui remplit de vie ces veines d'un « bleu céleste qui serpentent avec grâce sur ton front et se perdent sous « l'éclat de ta chevelure dorée? Cette haleine douce et légère peut-elle « sortir du sein d'une créature condamnée à la mort? Ces traits qui « conservent dans le sommeil une éloquence muette seront-ils ensevelis « dans la tombe? N'es-tu pas plutôt, comme semble le dire ta beauté, « un fantôme divin, fruit d'un songe béni du ciel?

« Ah! si l'œil de mon esprit pouvoit voir d'où j'aillissent ces rayons « d'une extase céleste! ton âme, dans ses rêves lumineux, paroît s'occu- « per de pensées au-dessus de ton âge; tu souris comme si ton cœur

(1) John Wilson, *The Isle of Palms and other poems*, in-8°. London and Edinburgh, 1812.

« s'élevoit vers le ciel et adoroit le Dieu des cieux. Qui osera dire les « hautes visions qui peuvent bénir le sommeil d'un enfant ? »

Ces vers semblent faits pour le Christ enfant et pour le tableau du Carrache. Jésus dort; le calme le plus profond est répandu sur ses traits, dans son attitude, dans tous ses membres : la grâce et la fraîcheur de l'enfance donnent à la figure une douceur, une naïveté parfaites : seulement les proportions sont un peu plus fortes qu'il ne convient à son âge et à la taille de sa mère; mais cette inexactitude, si souvent reprochée à l'artiste, ne laisse pas de prêter à l'enfant divin un caractère de grandeur qui se retrouve au plus haut degré dans l'expression de la tête : cette expression, véritablement imposante, semble indiquer, comme le dit le poëte, que *dans ses rêves il s'occupe de pensées au-dessus de son âge*; et cette seule indication, réveillant en nous le souvenir de la vie entière du Christ, de ses mœurs si graves et si douces, de ses préceptes si profonds et si simples, nous fait ajouter au charme du tableau tout le charme de cette auguste histoire.

La Vierge est ici d'une beauté qui se fait admirer même à côté des Vierges de Raphaël; elle n'a peut-être pas autant de naïveté que la *belle Jardinière*, autant de grâce que la *Madonna della sedia;* mais son expression est pleine de sérénité, de douceur, et son action est parfaitement d'accord avec cette expression : elle n'écarte pas le petit saint Jean qui touche la jambe de Jésus et va troubler son sommeil; elle se contente de lui faire signe de se tenir tranquille, en mettant le doigt sur la bouche; elle semble craindre de remuer elle-même. Quant au petit saint Jean, c'est une des plus charmantes figures qui aient jamais été peintes; finesse, naturel, grâce enfantine, tout s'y trouve : il a grande envie de toucher le petit Jésus; il regarde la Vierge avec une attention inquiète, comme pour savoir jusqu'où il peut aller et si la défense est bien positive. Cependant il se soumet, il n'avance plus, mais il reste où il étoit lorsque Marie lui a fait signe; il ne se retire pas encore. Peu d'artistes ont réussi aussi bien à réunir dans une tête d'enfant tous les petits sentimens vifs, malins et cependant timides, qui se combinent à cet âge avec tant de facilité, de promptitude et de naïveté.

Annibal Carrache a traité fort souvent des sujets de ce genre, composés des mêmes personnages : on les retrouve dans trois gravures de sa main, deux à l'eau-forte et la troisième au burin (1).

(1) Bellori, *Vitte di pittori, etc.*, p. 88.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	36 centim.	= 1 pied	1 pouce	3 lig.	585.
	Largeur,	0	44	= 1	4	3	048.



UN INTÉRIEUR D'ÉGLISE,

D'APRÈS DELORME.

Van Eyk, peintre flamand du XIVe siècle (né en 1370), à qui l'on attribue l'invention de la peinture à l'huile, est aussi le premier peintre connu pour avoir appliqué à la perspective des règles certaines. En Italie, dans la première moitié du XVe siècle, Piero della Francesca, peintre et géomètre, donna non seulement des exemples, mais des préceptes de perspective. Romano Alberti, qui écrivoit un siècle après lui, cite de lui des écrits sur ce sujet, conservés alors dans la bibliothèque du duc d'Urbin, et Vasari parle avec admiration d'un vase, célèbre encore de son temps, dessiné par Piero della Francesca avec un tel art, qu'on en voyoit les quatre faces (*Dinnanzi, di dietro, e dai lati*), le fond et l'ouverture. Dès-lors les peintres d'histoire, particulièrement ceux de l'école de Milan, commencèrent à s'appliquer à la perspective; mais elle fut surtout cultivée dans les premières années du XVIe siècle. On l'employa alors comme ornement dans les palais et les églises, où l'on s'en servit très-souvent pour agrandir à l'œil des espaces trop retrécis. On voit à Capo d'Istria, sur le maître-autel de la principale église, un tableau de Victor Carpaccio, dit le Vieux, où la sainte Vierge est représentée assise sur un trône entre deux rangées de colonnes qui faisoient suite à celles de l'église, et produisoient, dit-on, une singulière illusion. Depuis, les colonnes de l'église ont été ôtées ou reculées pour agrandir une tribune, et l'effet de la perspective a été détruit. Les vieillards qui l'avoient vu en parloient, dit Lanzi, avec regret, et comme d'une espèce d'enchantement. Ce genre de peinture fut très-encouragé à Florence par les Médicis, attentifs à occuper sans cesse le peuple de fêtes et de spectacles que les plus grands peintres d'alors étoient appelés à embellir par de magnifiques décorations. Il a continué de subsister en Italie, à travers différentes vicissitudes, tantôt considéré comme une des branches intéressantes de l'art, tantôt rejeté presque dans la classe des métiers; souvent défiguré par le mauvais goût, mais toujours employé en grand et pour le décor. Les tableaux d'architecture furent nécessairement très-rares dans un pays où la pein-

ture étoit en quelque sorte occupés à construire des édifices. C'est du nord que nous viennent tous ces tableaux d'intérieurs d'églises, où la perspective a été portée à une si grande perfection. Les peintres ont de plus étudié avec soin le jeu de la lumière, varié par le grand nombre de profils que présentent les colonnes et les pilastres, surtout dans les églises gothiques, et par une multitude de petits carreaux de vitres diversement colorés. Ils ont si habilement saisi et rendu l'effet de tous ces détails, que, dans un genre d'imitation il est vrai assez borné, les tableaux d'intérieurs d'églises sont du moins en général ceux qui réveillent le plus en nous ce sentiment de vérité, l'un des principaux plaisirs de la peinture.

Delorme, l'auteur du tableau dont nous donnons ici la description, paroît avoir été un Français. Il vivoit en 1653, ainsi que l'annonce la date de son tableau. Il vécut probablement dans le nord, et mourut, dit-on, en Poméranie. L'église qu'il a représentée, dénuée de tout ornement, est évidemment consacrée au culte réformé. Ce tableau est parfait de vérité, et les effets de lumière en sont très-frappans, particulièrement sur la colonne à droite au-devant du tableau, et à gauche sur un plan beaucoup plus reculé, au-dessus de l'orgue, où le voisinage d'une fenêtre se fait si vivement sentir, qu'on est presque tenté de chercher à l'apercevoir. Une autre fenêtre, placée au fond et point éclairée par le soleil, termine la perspective qui se prolonge à travers deux rangs de pilastres, en fuyant derrière la colonne à droite.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 m.	8 centim	0 mill.	= 3 pieds	4 pouces.
	Largeur,	1	5	3	= 3	2



VUE D'UN PORT DE MER

PENDANT LE BROUILLARD,

D'APRÈS J. VERNET.

Il y a peu d'erreur plus commune et cependant plus foible contre la réflexion que celle qui fait de l'illusion le but des arts et la source du plaisir qu'ils procurent; l'illusion, par elle-même et indépendamment de la nature des objets qu'elle figure à nos sens, ne peut donner aucun plaisir; car ou celui qui la subit l'ignore, et il n'en peut jouir; ou il la connoît, et il n'y a plus pour lui d'illusion : la peinture, dans ses jeux, s'est attachée plus d'une fois à produire quelques-unes de ces imitations parfaites, capables de causer quelques instans d'illusion, et l'on ne peut nier qu'il n'en résulte un certain plaisir; mais il ne prend naissance qu'au moment où cesse l'illusion.

Se rapprocher de ce qui est, contempler ce qui existe réellement, est un des premiers besoins de l'homme; c'est le but et la loi de sa nature; il saisit avec avidité tout ce qui l'aide à y satisfaire : ainsi la vue d'un ouvrage des arts qui lui présente le vrai, tel qu'il est empreint dans ses souvenirs, lui fait éprouver un sentiment dont il est à peine le maître, et qui ne sera pas même détruit par quelque mélange de faux capable de détruire l'illusion, si elle pouvoit exister; une couleur fausse, par exemple, ne détruira pas l'effet d'une expression vraie, d'un dessin correct, d'une action naturelle. Mais le genre où l'on peut réunir ainsi toutes les sortes de vérités est le seul où la vérité puisse manquer dans quelques parties, sans exclure totalement le mérite; plus le nombre des objets d'imitation diminue, plus il faut que l'imitation soit fidèle et parfaite : ainsi le peintre de paysage aura bien moins de droits à l'indulgence que le peintre d'histoire.

Le peintre de marines, dans son genre encore plus borné, sera par conséquent encore plus sévèrement astreint à la perfection; l'air et l'eau sont pour ainsi dire les seuls élémens dont il dispose; des accessoires

trop nombreux ou trop importans détruiroient l'effet qu'il en doit tirer; et ce ne seroit plus montrer la mer que de montrer à côté des objets capables d'attirer davantage l'attention : cette mer, ou calme ou furieuse, ce ciel qui se réfléchit dans ses eaux ou la couvre de ses ombres et s'associe à son désordre, tels sont les sujets du peintre de marines; plus variés dans la tempête, dans le calme ils ne présentent guere qu'une seule ressource, celle que peuvent offrir les divers accidens de la lumière. Ce qu'en a fait Claude Lorrain prouve tout ce que peut le génie d'un grand peintre. Si Vernet n'a pas su faire jouer la lumière avec une aussi brillante légèreté, si, dans ses tableaux, l'œil n'a pas à traverser ces milieux lumineux où Claude Lorrain semble le faire nager, si ses eaux quelquefois un peu pesantes ne paroissent pas assez recevoir l'action de l'air et du jour, l'air et le jour existent pourtant dans ses tableaux, moins purs peut-être, mais toujours vrais; on y voit aussi la lueur des éclairs, la couleur et le fracas de l'orage; les effets du clair de lune y contrastent quelquefois admirablement avec celui des feux allumés sur le rivage; l'éclat de quelques-uns de ses soleils couchans est tel, qu'en les voyant, il ne semble pas qu'on puisse leur rien préférer; et sa composition, toujours imposante par sa simplicité, est précisément celle qui convient au genre d'objets qu'il retrace.

Un de ceux qu'il a rendus avec le plus de talent dans différens tableaux, ce sont les effets d'un brouillard plus ou moins épais étendu sur la mer, et le port qui la reçoit. Dans le tableau que nous décrivons, le soleil, tout-à-fait voilé, ne laisse pas apercevoir le point d'où part sa lumière; à droite, sur le devant, on voit une petite pointe de terre avec une espèce de quai, l'un et l'autre couverts de ballots de marchandises et d'un assez grand nombre de personnages diversement occupés; à gauche, sur un plan déjà un peu plus reculé, une forte galère dont on ne voit qu'une partie semble attendre, avec ses nombreux passagers, le moment où se détachera la corde qui l'amarre : derrière la galère s'élève une tour à demi ruinée, et plus loin que la tour, mais à droite, on voit un bâtiment en mer entouré de plusieurs barques; dans le fond, d'autres bâtimens, des rivages couverts d'édifices disparoissent graduellement en prolongeant la vue à travers le brouillard, dont ils indiquent la densité et rompent la monotonie.

Ce tableau est peint sur toile.

Proportions. { Hauteur, 0 mètre 73 cent. = 2 pieds 2 pouc. 6 lig.
Largeur, 1 27 = 3 10



FEMME PORTANT L'EAU SACRÉE

DANS LA POMPE ISIAQUE (1).

STATUE.

Le mouvement majestueux de la figure, la disposition symétrique de ses draperies, le vase qu'elle semble offrir à la vénération des spectateurs, sont autant de particularités qui, bien considérées, auroient dû retenir l'imagination des antiquaires dans de justes limites, lorsqu'ils ont cherché à expliquer le sujet de cette composition. Il est des convenances si intimement liées à la nature de chaque sujet, qu'un artiste intelligent ne pourra jamais les oublier : il suit de là qu'une explication qui les blesse ne sera jamais d'accord avec la bonne critique.

Plusieurs antiquaires ont cru reconnoître dans cette statue Psyché (2). Elle apporte, disent-ils, à Vénus les parfums qu'on l'a obligée d'aller chercher jusque dans le séjour de Proserpine. Mais le statuaire lui auroit-il donné un vase d'une si grande capacité pour recevoir quelques gouttes de ce baume immortel, qui ne devoient servir qu'à la toilette d'un jour (3)? et la marche de la figure est-elle la marche d'une jeune personne qui se hâte de remplir les ordres d'une maîtresse puissante et irritée? Enfin la fable de Psyché, d'où l'on auroit tiré ce sujet, étoit-elle connue ou du moins assez répandue à l'époque où nous pouvons supposer que la statue a été exécutée?

D'autres ont cru que la jeune femme est Pandore (4), et que le vase qu'elle porte est celui qui renfermoit tous les biens ou tous les maux du genre humain. Mais comment accorder la pose tranquille de la figure avec ce mouvement de curiosité indiscrète qui fit enfreindre à l'épouse d'Epiméthée les ordres des dieux et violer le dépôt fatal?

(1) Cette statue, haute de deux mètres onze centimètres (6 pieds 6 pouces), est de marbre pentélique; mais la tête, qui est rapportée et cependant antique, est d'un marbre grec à petit grain, connu à Rome sous le nom de *Grechetto*: les pieds et toute la partie inférieure jusqu'à la moitié des jambes sont modernes. Ce monument est un de ceux qui furent cédés à la France par le traité de Tolentino : Benoît XIV l'avoit tiré de la *Villa d'Este* pour le placer au Capitole.

(2) Voyez Bottari, *Museo Capitolino*, t. III, pl. 23.

(3) Apulée, *Metamorph.*, l. VI, p. 120 : *modicum de tuâ mittas ei pulchritudine, vel ad unam saltem dieculam sufficiens.* Fulgence, l. III, c. 6.

(4) Bottari, *loco citato.*

Winckelmann au contraire a conjecturé que cette statue représente une des Danaïdes (1). Elle lui semble attentive à ce que l'eau ne s'échappe point du seau qu'elle va verser dans l'urne infernale. Mais indépendamment des objections qu'on pourroit tirer du costume de la figure et de la richesse de ses draperies, comment le savant antiquaire ne s'est-il pas rappelé que, suivant la fable grecque, c'étoit l'urne qui étoit percée et non pas le seau (2)?

Je pense que le sujet est tiré d'une pompe ou d'une cérémonie du paganisme. La femme représentée est probablement une prêtresse, ou une femme initiée aux mystères isiaques, qui dans une marche religieuse porte avec respect le vase de l'eau sacrée, emblème naturel de la déesse de l'élément humide. Rien ne s'oppose à cette explication si simple et si vraisemblable : le témoignage des auteurs anciens (3), et plusieurs monumens la confirment. Une peinture antique, un bas-relief et une autre statue (4) nous présentent, dans des sujets de même nature, des figures qui ont le même mouvement, qui sont drapées de la même manière, et qui ne touchent que de leurs mains voilées, comme le fait la figure que nous examinons, au vase qui forme l'objet de la cérémonie (5). Ces monumens de l'art, quoiqu'ils se rapportent aux rites de l'ancienne Egypte, ont tous été exécutés, ainsi que la statue que nous avons sous les yeux, par des artistes grecs ou romains. Celle-ci, qui se recommande principalement par la dignité de la pose, a probablement décoré autrefois le temple d'Isis et de Sérapis, élevé à Rome dans le champ de Mars, monument que la sculpture grecque avoit enrichi de ses derniers chefs-d'œuvres. Il est intéressant de remarquer que plusieurs des ouvrages qu'on y avoit placés font aujourd'hui l'ornement du Musée Napoléon (6).

(1) *Monumenti inediti*, page 64. La tête de la statue, qui, comme nous l'avons remarqué, a été rapportée, ne peut par son expression jeter aucun jour sur ces recherches.

(2) Hygin, *Fab.* LXVIII, et ses commentateurs.

(3) Vitruve, l. VIII, *præf.*; Apulée, *Metamorph.*, l. XI, p. 246.

(4) *Pitture d'Ercolano*, t. II, pl. 60; *Admiranda*, pl 16; *Monum. Matthæiorum*, t. III, pl. 26, n. 2; *Museo Pio-Clementino*, t. III, page 10, note (*a*). Ces figures représentent des hommes, et la statue dont il s'agit est celle d'une femme; mais à l'époque où ces ouvrages furent exécutés, les femmes aussi-bien que les hommes étoient consacrées au culte égyptien, et employées à ses rites. Elles l'étoient également à des époques plus anciennes, comme il est prouvé par les statues qui nous restent de femmes *pastophores* ou *porteuses de tabernacles*. Celle qui existe dans le Musée Napoléon, très-bien conservée, ne laisse lieu à aucun doute.

(5) Outre les exemples cités dans la note précédente, nous voyons sur des pierres gravées Diomède tenir le *Palladium* de ses mains enveloppées dans la draperie. Les ennemis vaincus demandent grâce à Amphitryon avec les mains voilées, *velatis manibus* (Plaute, *Amphitr.*, act. I, scen. I, v. 101), sans doute, parce qu'ils lui présentent des objets consacrés, tels que des bandelettes (*vittæ*) détachées des statues, des trépieds et des autels des dieux; et d'autres ornemens des temples.

(6) Les figures colossales du Nil et du Tibre appartenoient à ce même temple.



LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS,

D'APRÈS LOUIS CARRACHE.

Le mouvement qu'imprime aux arts un homme de génie est suivi quelquefois d'une sorte de stagnation, effet de l'excessive admiration dont il a frappé les esprits; les yeux uniquement fixés sur lui, on s'endort dans l'imitation d'un si grand modèle; on oublie qu'il puisse exister ailleurs des beautés capables d'enrichir encore son art; et l'art, qui cesse de s'enrichir, s'appauvrit: car, en négligeant de chercher dans la nature les beautés dont il pourroit augmenter son domaine, il perd de vue celles que déjà il avoit su en obtenir.

Après Michel-Ange, la peinture étoit tombée en Italie, et surtout à Florence, dans la langueur et la dégénération; on ne savoit plus qu'imiter et même copier; une manière toute de pratique avoit pris la place de l'invention et de l'observation de la nature; une réforme, ou plutôt une révolution, étoit indispensable; Le Cigoli l'essayoit à Florence, lorsque Louis Carrache l'entreprit et l'acheva à Bologne, d'où ses effets se répandirent ensuite dans toute l'Italie.

Un esprit droit, observateur et réfléchi, un profond sentiment de la vérité, rendoient Louis Carrache peu capable de progrès dans une école où l'art ne reposoit plus, pour ainsi dire, que sur des données traditionnelles, toujours plus fausses à mesure qu'elles s'éloignoient davantage de leur source: il parut d'abord profiter si peu de ses études, que ses maîtres, Fontana et ensuite Le Tintoret, lui conseillèrent de renoncer à la peinture; et ses camarades, se moquant de sa lenteur, comparée à la facilité avec laquelle ils se plioient aux leçons de leur maître, ne l'appeloient entre eux que le *Bœuf*. Mais le bœuf faisoit son sillon, et y recueillit enfin le fruit de sa patience et de son application.

Louis Carrache avoit examiné les préceptes en les comparant à la nature; il s'étoit attaché à se rendre compte de tout, rejetant courageusement tout ce qui lui paroissoit contraire à la vérité, et s'imposant la loi de ne rien faire que de bien; car il étoit persuadé que la véritable facilité ne s'acquiert que par l'habitude de bien faire. Il partit ensuite; il alla étudier, dans les ouvrages des grands maîtres, les diverses beautés

qu'ils avoient su découvrir dans cette nature leur modèle commun, et revint dans son pays, riche des trésors de l'observation et de ceux de l'imagination. Cependant il ne pouvoit lutter à lui seul contre l'autorité de l'habitude qui avoit envahi toutes les écoles; il sentit qu'il lui falloit un parti dans la jeunesse, et il commença par former et s'associer les talens de ses deux cousins, Augustin et Annibal Carrache. Ce fut de leurs travaux réunis que naquit cette école où ils brillent les premiers, et d'où sont ensuite sortis le Guide, le Dominiquin, l'Albane, etc., école distincte de beaucoup d'autres, précisément en ce qu'elle ne se distingue par aucune manière, par aucun système particulier; car, fondée uniquement sur le beau et le vrai, elle laisse à ses élèves toute liberté de choix dans l'infinie variété des formes sous lesquelles le vrai et le beau peuvent se reproduire; en sorte que l'école des Carrache offre autant de styles différens qu'elle a formé d'hommes de génie.

Cependant un caractère commun à tous, c'est la noblesse et la décence, bornes utiles à mettre aux écarts du talent, et conservatrices de la vérité qui se perd souvent dans les excès où l'imagination échauffée croit trouver la liberté de la nature : le coloris, presque éteint entre les mains des copistes de Michel-Ange, se retrouve, dès cette époque, dans les fresques des Carrache; et, bien que leurs ouvrages à l'huile soient à cet égard un peu inférieurs à leurs fresques, ils sont exempts de sécheresse et de froideur. Le tableau que nous décrivons se fait particulièrement remarquer par le moelleux du pinceau, la vigueur et l'harmonie des teintes. Quant à la correction du dessin et à la noblesse du style, cette composition est digne des plus grands peintres. La Vierge, la main droite appuyée sur un livre, soutient de la gauche son fils debout; ces deux figures sont admirables par la grâce de la pose et de l'expression; dans la tête de l'enfant un air d'empire qui n'exclut point la douceur, dans celle de la Vierge une modestie pleine à la fois de dignité et de soumission, annoncent et le maître de l'univers et la mère *bienheureuse* qui, choisie pour le *porter dans ses flancs,* répondit à l'ange chargé de lui annoncer cette haute mission : *Seigneur, qu'il soit fait de votre servante suivant votre volonté.*

Ce tableau, peint sur bois et de forme ronde, est sans contredit un des plus beaux ouvrages de ce maître, parmi ceux que possède le Musée Royal.

PROPORTIONS. Diamètre, 82 centim = 2 pieds 6 pouc.



LA FEMME HYDROPIQUE,

D'APRÈS GÉRARD DOW.

Lorsqu'on nous raconte qu'après avoir quitté le portrait, dont il avoit fait d'abord sa principale occupation, Gérard Dow s'imposa la loi de ne rien faire que d'après nature, personne certainement ne prendra cette assertion à la lettre, et ne supposera que Gérard Dow ait effectivement fait poser devant lui, tandis qu'il peignoit, les figures pleines d'expression qu'on rencontre dans plusieurs de ses chefs-d'œuvres; mais on n'hésitera peut-être pas à croire que chacune de ces figures ait eu un modèle réel dont le souvenir guidoit le pinceau du peintre, et dont la ressemblance anime encore aujourd'hui ses tableaux.

Qui pourra en effet jeter les yeux sur l'admirable tableau de la Femme hydropique, sans se sentir intimement persuadé que les quatre personnages dont il se compose ont véritablement existé, ont existé dans une situation au moins analogue à celle où les place l'artiste? Où auroit-il pris ailleurs que dans la vie réelle cette vie dont il anime toutes les parties de leur figure, de leur expression, de leur attitude? La femme hydropique, assise dans un grand fauteuil, n'offre point ces traits généraux de destruction que peut concevoir, sans modèle spécial, l'imagination du peintre. Le mal auquel elle succombe, dissimulant la maigreur, suite ordinaire de la maladie, laisse jusqu'à un certain point, du moins aux traits de la figure, l'apparence de leurs formes primitives. Dans ces traits, que l'âge et la souffrance n'ont pas assez altérés pour leur ôter leur douceur et même une sorte d'agrément, la maladie ne se montre donc que par la pâleur, par le mouvement de ces yeux levés au ciel avec l'expression d'une douleur plutôt morale et résignée que physique et violente, par un abattement qui se communique à l'attitude tout entière, en même temps que les membres semblent enchaînés dans une sorte d'immobilité pesante causée par l'enflure qui gêne tous leurs mouvemens. C'est une hydropique, et ce ne peut être autre chose. Sa fille, à peine sortie de l'enfance, est à genoux; elle tient la main de sa mère et la couvre de baisers et de larmes. Une servante, en donnant une potion à la malade, tourne les

yeux vers la jeune personne avec un étonnement sévère qui semble lui reprocher l'imprudence de ses pleurs et du mouvement qui vient de la précipiter aux pieds de la malade; car ce mouvement a été subit; il n'y a qu'un instant la jeune fille lisoit ou chantoit auprès de sa mère, comme l'indique un livre, probablement un livre de psaumes, encore ouvert sur un pupitre placé près du siége qu'elle vient de quitter, sans doute au moment de l'arrivée du médecin, qu'on attendoit peut-être comme dernière ressource. Le médecin est placé derrière la malade; il examine, en le portant au jour près de ses yeux, le liquide qu'on a conservé dans un vase de verre, et qui doit servir à l'éclairer sur la maladie. Son expression est celle d'une attention qui voudroit parvenir à trouver autre chose que ce qu'elle a vu; son geste est celui du doute ou plutôt de cette incertitude apparente sous laquelle on cherche à cacher le défaut d'espoir. Personne n'ose tourner les yeux sur lui, quoique l'attente de l'arrêt qu'il va prononcer se peigne dans les larmes de la jeune fille, dans l'expression douloureuse de la mère, et dans l'attentive sévérité de la servante, occupée à ce qu'autour de la malade rien ne sorte de l'ordre accoutumé, ne trahisse l'émotion et n'augmente le danger d'un pareil moment. La figure du médecin, destinée uniquement comme toutes les autres à concourir à l'effet du tableau, et son expression concentrée dans l'action du moment, n'offrent aucun caractère qui puisse indiquer des habitudes particulières au personnage : ce n'est pas la figure d'une profession, c'est celle d'un individu.

Tout cet intérieur donne l'idée d'une fortune au moins aisée; les accessoires sont riches : mais, à l'exception du lustre pendu au plafond, d'une très-belle aiguière de marbre dans laquelle rafraîchit un vase de porcelaine, du pupitre, et d'un petit nombre d'objets placés dans le jour de la fenêtre, ces accessoires se perdent plus ou moins dans l'ombre que projette sur le fond de la chambre un magnifique rideau suspendu sur le devant, et qui, relevé seulement en partie, cache un coin du tableau, et en obscurcit suffisamment une autre portion pour que la lumière, les regards et l'attention se concentrent sur l'admirable scène qui en fait le sujet.

Gérard Dow paroît avoir eu pour ce bel ouvrage une prédilection particulière. Il l'avoit recouvert de volets sur lesquels il avoit ébauché quelques ornemens.

PROPORTIONS.	Hauteur,	86 centim.	6 m	= 2 pieds	7 pouces	6 lig.
	Largeur,	68	8	= 2	1	





UNE RIVIÈRE
COULANT ENTRE DES ROCHERS,
D'APRÈS VERNET.

Nos sens sont si bornés, qu'il faut sans cesse que l'imagination vienne à leur secours, et que, commençant son office précisément où finit le leur, elle continue et achève de nous apprendre ce qu'ils n'ont pu que nous indiquer : c'est l'imagination qui nous fait tourner autour de l'objet dont nous n'apercevons qu'une seule face, qui donne à cette figure tournée vers nous dans ce tableau un dos et des épaules que nous ne pouvons voir, et que cependant nous ne pouvons nous empêcher de nous représenter. En considérant une des deux faces du double tableau où Daniel de Volterre a peint David terrassant Goliath, personne n'a besoin d'aller chercher sur le revers de la toile l'autre aspect d'une action qu'on se représente tout entière; chacune des deux parties est à nos yeux un tableau complet; ce sont pour nous deux David et deux Goliath, et sans cela ce ne seroit rien; la part de l'imagination retranchée, tout disparoîtroit, et cette surface, terminée là précisément où nos yeux cessent de l'apercevoir, ne nous offriroit plus un objet réel.

C'est au contraire la part de l'imagination que tout artiste doit travailler à étendre, dans le sens que lui prescrit ou que lui permet le genre auquel il se livre. Ainsi, l'espace étant un des matériaux les plus nécessaires et les plus étroitement mesurés au peintre de payage, il doit donner beaucoup d'espace à deviner pour agrandir le peu dont il dispose. Quelque loin que fuie sa perspective, si ses devans ne viennent arrêter la vue et ne nous laissent supposer, par delà les bornes de son tableau, des espaces incomparablement plus vastes que ceux dont nos yeux parcourent l'étendue, nous nous sentirons gênés dans l'étroite enceinte d'un cadre, et péniblement contrariés par cette limite factice qu'on n'aura pas su nous déguiser.

Les vues rapprochées exigent encore du peintre plus d'art pour ménager à l'imagination des espaces que semble lui refuser la nature du terrain. Le tableau de Vernet, dont nous donnons ici la description, est

entièrement occupé par des rochers qui ne laissent de place sur le devant que ce qu'il en faut pour le passage d'une petite rivière formant une cascade dans le milieu du tableau. A la droite, s'élève le plus haut et le plus escarpé de ces rochers; des chèvres et leur chevrier ont pu seuls le gravir, et les ruines qu'on y aperçoit doivent être celles d'une forteresse : dans le fond, et très rapprochée, une autre masse chargée d'arbres et couronnée d'une fabrique vient se perdre derrière le rocher de la droite et ne laisse pas à la vue une seule échappée. Mais entre ces masses s'élèvent des peupliers d'une végétation brillante et vigoureuse; on voit l'eau y passer, on sent que l'air y circule. Dans les rochers même, plusieurs sinuosités indiquent plusieurs routes où l'imagination se promène, où des eaux tracent leur cours, où des arbres croissent, trouvent leur nourriture, et donnent leur ombrage. Cette rivière, dont le calme annonce qu'elle a passé sans rencontrer d'obstacle, nous transporte, en idée, aux lieux d'où elle vient, à ceux où elle va se rendre : enfin un rocher plus bas que les autres, placé à gauche sur le devant, cache et fait deviner le chemin par lequel sont arrivés ces pêcheurs couchés sur le bord de la rivière; et dans cette enceinte, fermée et rétrécie pour la vue, l'imagination trouve partout de l'espace et des issues.

PROPORTIONS.						
Hauteur,	1 mètre	4 centim.	=	3 pieds	3 pouces	0 lig.
Largeur,	1	37	=	4	3	4



JEUNE FAUNE AVEC UNE FLÛTE.

STATUE (1).

Un des enfans bocagers des Silènes et des Nymphes, un jeune Faune, semble respirer dans ce marbre. La peau d'une panthère attachée sur son épaule droite et repliée autour du bras gauche, est plutôt un attribut qu'un vêtement. Des cheveux courts et roides couronnent son front, sur lequel deux cornes naissantes s'élèvent en forme de deux boutons. Ses oreilles pointues comme celles d'un chevreau achèvent de le caractériser.

Le demi-dieu sauvage vient de jouer de la flûte ; il reprend haleine, et mêle quelques instans de pause à son doux exercice. Le contentement qui règne sur son visage, l'air de nonchalance que lui donnent ses jambes croisées, et son bras gauche appuyé sur un de ces termes ou piliers qui bornoient les champs, répandent tant de grâce sur ce personnage mythologique, que l'imagination du connoisseur le rapproche presque sans réflexion de quelques jolies figures du Corrège.

Il n'est pas étonnant qu'une statue si propre à l'ornement d'un jardin ait été souvent répétée par les artistes, ou qu'elle ait été connue dans les anciens temps par une espèce de sobriquet. C'étoit l'*Anapavomenos* ou le satyre *qui fait pause*.

Il sera plus piquant de remarquer que cette figure est une de celles que l'art statuaire avoit empruntées à la peinture. Protogène l'avoit inventée; il la peignit dans une maison de campagne qu'il habitoit près des murs de Rhodes, près de ces murs mêmes que Démétrius Poliorcète battoit par ses machines de guerre. On prétend que le jeune Faune peint par le maître Caunien dans ces circonstances n'étoit lui-même qu'un emblème de ce calme et de cette paix dont l'artiste jouissoit au milieu du tumulte des armes, sous la protection d'un vainqueur ami des arts (2).

Quoi qu'il en soit de ce fait, le peu de mots où Strabon et Pline décrivent le Faune de Protogène suffisent pour nous en faire reconnoître

(1) Cette statue de marbre de Paros, haute d'un mètre 30 centimètres (4 pieds), n'offre que très-peu de restaurations; la plus considérable est celle de la main droite : une partie de la flûte est antique. Ce Faune et son pendant presque semblable appartenoient à la grande collection de la *Villa Borghese* de Rome, dont la munificence de S. M. a enrichi le Musée Napoléon.

(2) Pline, l. xxxv, §. 36, n° 20. « C'est un satyre qu'on « nomme *Anapavomenos*, et auquel, pour marquer « mieux encore la sécurité dont l'artiste jouissoit alors, « il fit tenir des flûtes. » (Traduction de M. Falconet.)

une imitation dans cette statue. On y retrouve jusqu'au pilier auprès duquel il est dit que se tenoit le jeune satyre (1).

Dans l'histoire de l'art ce n'est pas ici le seul exemple d'une figure peinte qu'on ait imitée dans une statue. Ovide nous apprend, et des restes de sculpture antique le confirment même aujourd'hui, que la Vénus Anadyomène du tableau d'Apelle, sortant de la mer, et pressant de ses mains son humide chevelure, étoit passée, du temps d'Auguste, dans un ouvrage admirable de l'art statuaire (2).

Tout préjugé à part, on imagine facilement qu'une figure choisie dans l'œuvre de Raphaël ou dans celui du Poussin pourroit fournir à un sculpteur ingénieux le modèle d'une statue parfaite. Si nous croyons que cet emprunt a pu se faire plus aisément encore aux ouvrages de la peinture antique, c'est que nous sommes persuadés que le simple et le naturel étoient la règle constante de l'imagination des Grecs, et que cette règle étoit alors plus rarement sacrifiée à une magie d'effets que plusieurs beaux génies des écoles modernes ont trop recherchée, même aux dépens de la vérité et de la grâce.

Cette statue, dont le style est large et moelleux, offre aussi l'imitation de la peau à un très-haut degré de perfection. Ce ne seroit pas trop présumer que de la croire l'ouvrage original de l'habile statuaire qui a osé le premier transporter sur le marbre la figure tant admirée de l'*Anapavomenos*.

(1) Strabon, l. xiv, p. 652. Σάτυρος παρεστὼς στύλῳ. « Un « Faune qui se tient debout auprès d'une colonne. » Le mot qui signifie une colonne peut désigner également un pilier. Cependant ce pilier est une véritable colonne dans une répétition de cette même figure, qu'on voit sur un bas-relief (*Museo Capitolino*, tom. IV, pl. 57). Dans d'autres répétitions on a substitué au pilier un tronc d'arbre (*Mus. Capit.* t. III, pl. 31). Le participe *anapavomenos* peut signifier aussi *dormant* ou *qui est en repos :* mais ceux qui pourroient préférer ces interprétations n'ont point remarqué, ce me semble, que le Faune de Protogène se tenoit debout, et qu'il avoit en main des flûtes. Il faut donc nécessairement interpréter cette épithète comme se rapportant à l'action du Faune, et indiquant qu'il cessoit de jouer de la flûte, qu'il faisoit une pause. En effet, le satyre tient l'instrument rapproché de ses lèvres, mais il n'y souffle point pour en tirer des sons.

(2) Ovide *de Arte amandi*, l. iij, v. 223.

Cum fieret lapis asper erat, nunc nobile signum,
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas.

Pour la Vénus Anadyomène d'Apelle, qui étoit dans la même attitude, voyez l'Anthologie grecque, l. iv, c. 12, p. 465 et 466 de l'éd. de Wechelius.



LA CHARITÉ,

PAR ANDRÉ DEL SARTO.

A peine François Ier fut-il monté sur le trône, qu'il s'efforça d'attirer à sa cour tous les hommes qui pouvoient l'honorer et l'embellir; philosophes, savans, poëtes, architectes, sculpteurs, peintres, tous les talens avoient droit à sa protection et à sa bienveillance. Les rois de France sont les souverains qui ont attaché le plus de prix à ce genre de gloire, et qui ont donné aux arts comme aux lettres les marques de l'intérêt le plus vif et le plus généreux. Cet intérêt ne s'est pas borné aux hommes distingués parmi leurs sujets; il s'est étendu au-delà des préjugés du temps, des rivalités nationales, et François Ier en particulier se plaisoit à prodiguer aux grands hommes de tous les pays les témoignages de son estime. André del Sarto en fut comblé; appelé, vers l'an 1518, à Paris, où il étoit déjà connu par plusieurs tableaux qu'il y avoit envoyés, il y fit d'abord le portrait du Dauphin qui venoit de naître, et y peignit ensuite cette *Charité* qui, en ajoutant à sa réputation, lui valut de nouvelles faveurs du monarque (1). Ce tableau étoit peint sur bois, comme tous ceux d'André; les vers ne tardèrent pas à s'y mettre, ainsi qu'au portrait du Dauphin. Picault essaya de transporter celui-ci sur toile, et cet essai réussit si bien, que la même opération fut faite sur la *Charité*, que l'on exposa en 1750 dans la galerie du Luxembourg, et qui, ainsi conservée, a passé du cabinet du roi dans le musée Napoléon.

Lomazzo regarde ce tableau comme un des chefs-d'œuvres de ce maître: le sujet convenoit à son génie, naturellement simple, doux et sensible; la manière dont il l'a conçu est d'accord avec ce que nous savons du caractère de ce génie. Une grande et belle femme assise, vêtue de draperies rouges et bleues, tient dans ses bras deux enfans nus; elle donne à téter à l'un, et le second lui montre, avec une joie enfantine, des noisettes qu'il vient de ramasser à ses pieds; un troisième enfant repose à côté d'elle, endormi sur un des pans de sa robe. La *Charité* ne les regarde pas, mais le doux recueillement de ses regards annonce qu'elle jouit profondément du bien qu'elle leur fait: il y a dans cette expression quelque chose de

(1) *Voyez* Vasari *Vite de' piu excellenti pittori*, etc., t. IX, p. 63, édit. de Milan 1810, et Lomazzo *Trattato della pittura*, etc., l. II, c. 15.

fort remarquable; le peintre n'y a point mis la tendresse d'une mère heureuse au milieu de ses enfans; une sorte de gravité religieuse semble indiquer que la *Charité* remplit un devoir, et l'air de méditation qui s'allie dans ses traits au sentiment de satisfaction que donne un devoir rempli, fait croire qu'elle réfléchit à d'autres devoirs du même genre, à d'autres enfans qui ont besoin d'elle comme ceux qu'elle soulage, et aux moyens par lesquels elle pourra étendre sur eux sa bienfaisante influence. De là résulte, dans cette figure, une dignité sérieuse et calme qui, en complétant l'idée de la *Charité*, ajoute beaucoup à ce que son action a de touchant. On voit qu'André del Sarto a cherché à rendre, non-seulement cette action, mais le caractère tout entier de la Charité religieuse: la personnification ne montre qu'une femme nourrissant et soignant trois enfans; l'imagination du peintre a vu davantage; elle a saisi tous les sentimens qui devoient occuper une âme vouée au pieux exercice d'un devoir sans bornes, et il a voulu que l'expression de la figure destinée à représenter, non une femme charitable, mais la Charité personnifiée, en rappelât le souvenir. Il y a réussi par le seul effet de l'expression, et sans charger son ouvrage de symboles et d'allégories. Ainsi procède le vrai talent; ses moyens sont simples; il les prend dans son sujet même, non dans des amplifications presque toujours froides, parce que leurs rapports avec ce sujet ne frappent point au premier coup-d'œil, et que, même quand on les a comprises, elles ne se lient pas au sentiment que l'ensemble doit inspirer.

La coiffure de la *Charité* est peu agréable; les cheveux retroussés jusqu'à la racine n'ont point l'effet d'une belle chevelure, et nuisent même à la beauté du visage; cependant tous les traits de la *Charité* sont beaux, et la tête est la partie où la couleur s'est le mieux conservée: le cou est fort noirci; les draperies, distribuées à merveille et jetées à grands plis majestueux et souples, ont perdu un peu de leur éclat: les enfans sont beaux; celui qui tette a un air d'empressement et d'avidité qui indique le besoin qu'il avoit de ce secours; celui qui, avec une joie naïve, présente à la *Charité* des noisettes, semble, par sa confiante gaieté, remercier sa bienfaitrice, et la pose de celui qui dort est pleine de naturel et de grâce. Quelques fruits semés aux pieds de la *Charité* sont ses seuls attributs, et un paysage bien exécuté remplit le fond du tableau, dont l'effet est aussi complet que la composition en est simple.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	82 cent m.	= 5 pieds	7 pouc	2 l.g.	797.
	Largeur,	1	35	= 4	1	10	449.



LA CUISINIÈRE HOLLANDAISE,

PAR GÉRARD DOUW.

Diderot, qui trouvoit probablement qu'on avoit tort de distinguer la tragédie de la comédie et du drame, ne vouloit pas non plus de la distinction communément établie entre les peintres d'histoire et les peintres de genre. Téniers et Greuze étoient à ses yeux des peintres d'histoire aussi bien que Raphaël et Le Poussin. « La nature, dit-il, a diversifié les êtres « en froids, immobiles, non vivans, non sentans, non pensans, et en « êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne étoit tracée de toute éter- « nité : il falloit appeler *peintres de genre* les imitateurs de la nature « brute et morte; *peintres d'histoire*, les imitateurs de la nature sensible « et vivante, et la querelle étoit finie (1). »

J'en doute fort; les peintres d'histoire se seroient bientôt révoltés contre une égalité à laquelle les peintres de genre ne cesseront jamais de prétendre, mais qu'ils n'obtiendront jamais. L'homme aspire toujours à une nature supérieure, plus élevée, plus grande, plus pure que celle qui frappe vulgairement ses regards : il en possède en lui-même le germe; et lorsqu'il est parvenu à développer ce germe, à le réaliser soit dans un poëme, soit dans un tableau, il ne peut s'empêcher de regarder comme inférieurs ceux qui n'ont pas spécialement cultivé cette partie noble de la nature humaine, *divinæ particula auræ*. Les grands sentimens, les grands événemens ont une puissance invincible qui les sépare, comme malgré nous, des noms, des événemens, des sentimens communs et journaliers. C'est sur ce besoin d'élévation et de grandeur, inhérent au cœur humain, que repose la distinction de la peinture historique et de la peinture de genre, et cette distinction est raisonnable puisqu'elle a sa source dans notre propre nature.

Cela ne diminue en rien le mérite des peintres de genre; ce mérite est peut-être tout aussi difficile à atteindre et tout aussi rare que celui d'un bon peintre d'histoire; je veux dire seulement qu'il en diffère essentiellement, et que, même en lui accordant le même degré d'estime, on ne sauroit le placer sur la même ligne. Le parfait Gérard Douw ne sera

(1) Diderot, *Essai sur la peinture*, tom. XIII, pag. 462.

jamais le sublime Raphaël; l'un n'a cherché que la vérité; l'autre a puisé dans sa pensée des conceptions qui ont ennobli la vérité même.

Tel est cependant le charme de cette vérité simple et familière, que, devant une composition de Gérard Douw, on oublie que, dans un autre genre, la peinture est allée, sinon plus loin, du moins plus haut. Quoi de plus naïf et de plus vrai que cette *Cuisinière Hollandaise* versant de l'eau dans un plat de terre? Le mouvement, le costume, la coiffure, la forme des traits, le caractère de la tête, tout est en harmonie avec la condition et l'action du personnage: c'est la simplicité facile d'un pinceau qui vise à la perfection et non à l'effet. Tel est le talent particulier de ce maître; il n'ajoute rien à la vérité, mais il n'en veut rien perdre; il ne tombe jamais dans la charge, et cependant il ne paroît jamais foible ni froid. Il étudie tout avec le soin le plus minutieux, parce qu'il veut reproduire tout comme l'a fait la nature. Tous les détails que peut offrir un intérieur de cuisine sont rassemblés, calculés et exécutés avec un art infini, qui s'explique sans peine par l'extrême soin avec lequel travailloit cet artiste. « Il broyoit lui-même ses couleurs; il faisoit ses pinceaux; les croisées « de son atelier étoient fermées au point que l'air y pouvoit à peine « passer: il avoit enfermé sa palette, ses pinceaux, ses couleurs dans « une boîte bien exacte; tout ainsi disposé pour les préserver autant qu'il « est possible de la poussière; il entroit doucement dans son atelier, se « plaçoit sur sa chaise, où, après être resté immobile jusqu'à ce que le « plus petit duvet ne fût plus en l'air, il ouvroit sa boîte, en tiroit, avec « le moindre mouvement qu'il pouvoit, sa palette et ses pinceaux, et se « mettoit à l'ouvrage (1). » Il lui falloit autant de temps pour le finir que de précautions pour le commencer. « Sandrart et Bamboche vinrent un « jour le voir..... Il leur avoua qu'il avoit été trois jours à peindre un « manche à balai (2). »

Peut-être, en voyant Gérard Douw travailler de la sorte, pouvoit-on craindre que ses tableaux ne manquassent de chaleur et d'effet; cependant la naïveté de l'expression n'a point souffert de ce travail *précieux*.

Ce tableau est peint sur bois.

(1) Descamps, *Vies des peintres flamands*, etc. t. II, p. 218.

(2) *Ibidem*, p. 219.

PROPORTIONS. { Hauteur, 0 mètre 35 centim. = 1 pied 0 pouc. 11 lig. 152.
Largeur, 0 27 = 0 9 11 688.





VUE D'UN CHEMIN
QUI SÉPARE UN BOIS DE LA RIVIÈRE,
PAR J. WYNANTS.

Si Jean Wynants est bien inférieur à Claude Gelée pour les effets de lumière, pour la richesse et l'harmonie des compositions, il s'en rapproche en ce qu'il a presque toujours, comme lui, représenté une nature simple, sans bizarrerie, sans accidens extraordinaires : il est même, si l'on veut, plus près de la réalité que Le Lorrain; non seulement il ne s'élève pas comme lui à ces conceptions idéales qui, sans rien produire d'étranger à la vérité, bannissent d'un tableau tout ce qui ne concourt pas à l'effet général, et y réunissent tout ce qui peut rendre cet effet plus complet et plus harmonieux; mais il cherche même quelquefois, surtout dans ses premiers plans, à rendre les détails avec une minutieuse exactitude. Dans le paysage, par exemple, dont on voit ici la gravure, les troncs d'arbres placés sur le devant et les plantes qui croissent autour sont détaillés avec un soin extrême; les feuilles des plantes, les veines du bois sont découpées et étudiées comme si l'œil les voyoit de très-près. De là résulte que ce premier plan est trop voisin du spectateur, inconvénient d'autant plus sensible que le paysage embrassant un grand nombre de plans et un espace fort étendu, l'effet des devants sur la gauche n'est pas d'accord avec celui de l'ensemble. On peut remarquer que la plupart des paysagistes tombent souvent dans ce défaut; ils nous offrent d'abord de grands arbres imposans par leurs masses ou par leur vieillesse, où ils déploient leur talent pour rendre toute la vérité de la nature; ils donnent aux tons de ce premier plan beaucoup d'éclat, de vivacité; nous obligent ainsi à croire fort petite la distance qui nous en sépare, et veulent ensuite nous faire embrasser de vastes lointains, un terrain immense, comme si l'on pouvoit voir et saisir un grand ensemble quand on voit de très-près. Le Lorrain, avec son habileté ordinaire, a évité cet écueil : ses premiers plans aussi-bien que les derniers sont peints comme nous devons les voir de la distance où il nous place; tout est d'accord, tout tend à l'effet

général, et rien n'en détourne l'attention pour l'attirer sur l'effet particulier de certains objets plus rapprochés et plus frappans.

Wynants n'a pas été si sage, mais on doit le lui pardonner en faveur des rares beautés qu'offre d'ailleurs son tableau. Quelle vérité, quelle étendue dans les fonds! L'œil plonge, le spectateur erre dans cette vaste campagne où l'heureuse dispersion des objets établit une variété sans confusion qui agrandit l'espace. La dégradation des vapeurs est surtout remarquable; on les voit s'étendre et s'épaissir peu à peu à mesure que les objets s'éloignent, en affoiblir les teintes, jeter du vague sur les contours, et nulle part peut-être cette dégradation n'est mieux graduée. Le ton général est bien celui d'un paysage d'automne; le feuillé n'a pas ce brillant, cette vie qui éclatent au printemps; une nuance jaunâtre paroît sur les arbres et sur le sol; et la vérité du ciel vient ajouter à cet aspect de toute la nature.

Les figures sont d'Adrien Van den Velde; on est frappé de la simplicité, de la variété des poses et des mouvemens : il n'est pas jusqu'aux animaux qui n'aient chacun une attitude parfaitement naturelle sans que l'artiste ait répété deux fois la même. D'ailleurs point d'entassement; ces êtres vivans dispersés dans ce grand espace l'animent de toutes parts, et il suffit d'avoir observé quelquefois la paisible activité qui règne dans la campagne pour en retrouver dans ce tableau la représentation fidèle. On sait que Van den Velde, après avoir étudié avec soin ce genre de travail, pour peindre les figures des paysages de Wynants son maître et son ami, rendit le même service à plusieurs paysagistes célèbres, entre autres à Van der Heiden, à Moucheron, etc. (1).

(1) Descamps, *Vies des peintres flamands*, etc., t. III, p. 74.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	14 centim.	= 3 pieds	6 pouc.	1 lig.	355.
	Largeur,	1	43	= 4	4	9	911



MINERVE ARMÉE DE L'ÉGIDE.

STATUE (1).

En portant les yeux sur cette statue on est d'abord frappé de l'admirable exécution de la draperie, et de celle de l'égide, symbole qui caractérise la fille guerrière de Jupiter. Cette espèce de cuirasse flexible, ouvrage de Vulcain, imitoit une peau de chèvre (2). On ne pouvoit en soutenir la vue; l'horreur et l'épouvante l'environnoient de toutes parts; et la tête de la Gorgone expirante, attachée dans le milieu, glaçoit tous les courages. Les artistes grecs, qui ne pouvoient atteindre à l'éclat des couleurs poétiques dont l'auteur de l'Iliade avoit peint l'égide, ont, par une invention ingénieuse, substitué des serpens vivans aux franges qui, dans le poëme, bordent cette armure divine : mais dans les productions des artistes, comme dans les images d'Homère, la tête de Méduse en fait toujours l'affreux ornement.

Minerve se couvre de l'égide lorsqu'elle marche aux combats. Le statuaire semble l'avoir ici représentée revenant de la bataille. Elle est victorieuse et encore tout armée. Le casque qui la coiffe est orné sur le devant de deux têtes de belier, emblèmes des machines militaires qui servoient chez les anciens à battre les murs des villes. Mais la déesse est tranquille; sa main gauche paroît dans l'attitude de s'appuyer sur une lance, et sa main droite portoit probablement, comme à Athènes, une figure de la victoire (3).

Le spectateur curieux de connoître les costumes antiques n'examinera pas sans quelque étonnement l'extrême simplicité de l'habillement de Minerve. C'est l'ancien habillement dorique, consistant en une seule pièce d'étoffe rectangulaire. Comme la longueur de l'étoffe dépasse de beaucoup celle de la personne, les bords supérieurs se replient et

(1) Cette statue de marbre pentélique est haute d'un mètre 96 centimètres (6 pieds 6 lignes). Les conquêtes d'Allemagne de 1806 et 1807 en ont enrichi le Musée: auparavant on la voyoit à Cassel. La tête, quoique antique, est rapportée, et n'égale point en beauté le reste de la figure; les bras et les extrémités des pieds sont modernes.

(2) Homère, *Iliade*, l. v, v. 738, et l. xv, v. 308; Virgile, *Æn.* l. viii, v 435. Voyez aussi la note (2) dans l'explication de la *Minerve pacifique*, à la 55me livraison du *Musée français*, et ce que je dis sur l'égide d'une autre statue de Minerve, à la 62me livraison du même ouvrage.

(3) C'étoit le symbole des divinités victorieuses, ou, comme les Grecs les appeloient, *Nicéphores*.

retombent en dehors. Cette ample draperie n'est retenue dans le haut que par deux agrafes, et n'est assujettie autour de la taille que par la ceinture qui serre l'égide. L'une des deux agrafes réunit sur l'épaule droite les deux angles supérieurs de la draperie; l'autre placée à peu de distance la rattache, et la retient au-dessus de l'épaule gauche, en laissant une ouverture assez large pour le passage du bras : les extrémités latérales forment en se rapprochant des plis nombreux et presque réguliers, qui descendent du côté droit jusqu'aux pieds de la figure. C'est ainsi qu'une simple pièce d'étoffe rectangulaire prend la forme d'un double habillement, c'est-à-dire d'une tunique et d'un petit *peplum*. On peut voir dans Hérodote comment la tunique ionienne, dont l'usage étoit venu de l'Asie, avoit remplacé cet ancien vêtement dorique (1) : mais les artistes de l'antiquité ont souvent préféré à la tunique ionienne le costume ancien, comme plus propre à fournir des jets heureux, et à indiquer ou à mettre à découvert les formes du nu (2).

Quelques connoisseurs ont porté l'admiration pour cette figure jusqu'à regarder la draperie comme le plus parfait modèle qui nous reste de l'antiquité dans ce genre (3). Je conviens que pour la pureté du style, pour la simplicité des mouvemens, pour l'art de creuser l'intérieur des plis, et la fermeté de l'exécution, cet ouvrage ne le cède à aucun autre. Mais il existe des figures antiques où la disposition des draperies relève plus avantageusement la taille, et où l'agencement général offre des pensées plus ingénieuses et un ensemble plus varié (4).

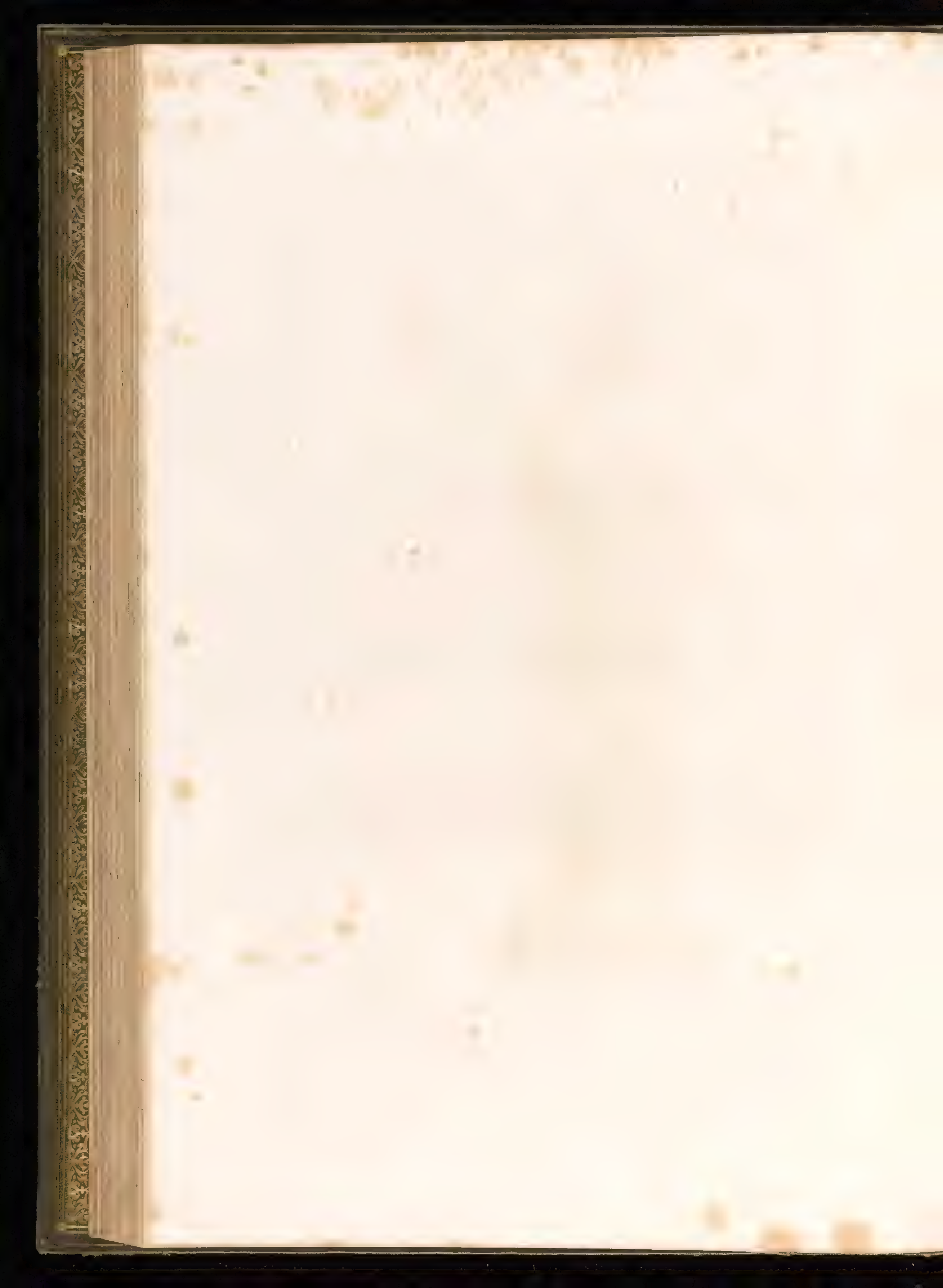
(1) L. v., c. 87 et 88. L'historien rapporte ce changement, qui apparemment n'étoit dû qu'aux progrès de la civilisation, à l'abus que les femmes athéniennes avoient fait de leurs agrafes, en les employant comme des armes meurtrières.

(2) Voyez la description de l'Ariadne dans la 59me livraison du *Musée français*. Cette figure est habillée d'une tunique presque semblable à celle-ci.

(3) C'est l'opinion de M. de S.-Victor dans ses belles explications du *Musée des antiques, dessiné et gravé par P. Bouillon*.

(4) Par exemple, la petite Cérès (*Musée français*, livraison 50), et l'Ariadne que je viens de citer.





LA MORT DE LA VIERGE,

PAR MICHEL-ANGE AMERIGHI, DIT LE CARAVAGE.

UN talent original et vrai fait pardonner bien des défauts; Le Caravage en est une preuve. Né en 1569 à Caravaggio en Lombardie, fils d'un maçon, et d'abord manœuvre lui-même, l'impulsion qui le poussoit vers la peinture triompha des obstacles que lui opposoient la misère, le manque de temps et de leçons: il se rendit à Venise, de là à Rome, travailla dans l'atelier de plusieurs peintres, entre autres dans celui du cavalier Joseph d'Arpino, dit le Josépin, devint bientôt célèbre, forma une école connue en Italie sous le nom d'école *de' Naturalisti*, influa sur le talent de deux des plus grands peintres de son temps, Le Guerchin et Le Guide, et auroit pu jouir long-temps d'une gloire heureuse, si un caractère violent, prodigue et déréglé ne l'avoit empêché d'en recueillir paisiblement les fruits. Forcé presque toujours de quitter en fugitif les villes où il s'étoit fixé, il s'éloigna de Rome où il avoit tué un de ses amis à la suite d'une querelle de jeu, alla à Naples, et de là à Malte où il désiroit obtenir la croix, l'obtint après avoir fait le portrait du grand-maître de l'ordre, Adolphe de Vignacourt (1), et un beau tableau représentant la décollation de saint Jean-Baptiste, se querella de nouveau avec un chevalier, fut mis en prison, s'en échappa, passa en Sicile, et de là en Italie, où à peine débarqué il fut arrêté par une garde espagnole qui le prit pour un autre prévenu. Relâché peu après, mais ne pouvant rejoindre la felouque où étoient restés ses habits et tous ses effets, il erra désespéré sur le rivage, par un soleil ardent, fut saisi d'une fièvre maligne, et mourut à Porto-Hercole en 1609; année funeste à la peinture, dit Bellori, car elle perdit en même temps Annibal Carrache et Frédéric Zuccaro (2).

Il est impossible, en lisant la vie du Caravage, de ne pas trouver, entre son caractère et son talent, une grande analogie. Son talent,

(1) Ce portrait est maintenant au *Musée Napoléon*, sous le N° 837. On lit dans Bellori, qu'outre la croix et une chaîne d'or, le grand-maître donna au Caravage *deux esclaves*. On sait qu'il y avoit à Malte un marché public où se vendoient comme esclaves les prisonniers que les chevaliers avoient faits sur les Musulmans. Combattre les infidèles étoit le devoir; les vendre étoit le profit. (Voyez Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori*, etc., p. 209.)

(2) Bellori, *ibidem*, p. 211.

comme son caractère, fut chaud, bouillant, plein de verve et de vérité, mais peu correct, peu noble, peu soigneux des convenances et de l'ensemble; il ne cherchoit que la nature, sans s'appliquer à la choisir ou à l'embellir; c'est la nature des rues, des places publiques, cette nature simple et grossière, dont les formes sont lourdes, les sentimens peu compliqués, les passions violentes, les expressions franches et fortes, dont la peau est rude, le maintien un peu courbé. C'étoit là que Le Caravage prenoit ses modèles; la tête d'une jeune femme du peuple étoit pour lui celle de la Vierge; ses saints lui venoient des cabarets; et si, entraîné par la situation, il anime quelquefois ses figures de sentimens plus relevés, on aperçoit toujours à travers cet élan vrai, mais momentané, cette trivialité hors de laquelle il ne voyoit point de vérité, parceque c'est là en effet la vérité qu'on rencontre le plus souvent.

« Cette manière de peindre du Caravage, dit Bellori, étoit aussi d'accord avec sa physionomie et sa figure: il étoit fort brun; il avoit les yeux bruns, les sourcils et les cheveux noirs: cette apparence sombre et animée fut celle de ses tableaux (1). »

Malgré la vogue qu'il obtint, il eut quelquefois des dégoûts à essuyer; chargé de plusieurs tableaux d'église, il les vit enlever de dessus l'autel, parce qu'on en trouvoit les expressions et les attitudes inconvenantes. Son Evangéliste S. Matthieu fut ainsi banni de l'église de Saint-Louis des Français, et il en repeignit un second. Sa *Mort de la Vierge*, dont on voit ici la gravure, ne put rester non plus dans l'église *della Scala*, parce qu'il y avoit trop imité, disoit-on, une femme morte hydropique (2). Cette critique de la figure de la Vierge n'étoit peut-être pas sans fondement; mais quand on examine le reste du tableau, elle paroît un peu dure; des poses faciles et naturelles, une douleur simple et profonde, une couleur chaude et vraie rendent les amis des arts moins sévères que les religieux.

(1) Bellori, *ibidem*, p. 214.
(2) Bellori, *ibidem*, p. 205, 213. — Lanzi, *Stor. pitt. della Italia*, t. II, p. 162.

PROPORTIONS.	Hauteur,	3 mètres	68 centim.	= 11 pieds	3 pouc.	11 lig.	326.
	Largeur,	2	38	= 7	3	11	041.



UNE JEUNE FEMME A SA FENÈTRE,

D'APRÈS GÉRARD DOW.

Plus les arts s'élèvent, plus ils deviennent sévères sur le choix de leurs moyens. Ainsi la haute comédie rejette les costumes bizarres et les caricatures grotesques de la farce; ainsi la tragédie n'admet que rarement la pompe de l'opéra et le fracas du mélodrame : de même le peintre d'histoire s'interdit ces ornemens étrangers, ces accessoires sans liaison nécessaire avec le sujet, qui font souvent en grande partie l'agrément et le mérite d'un tableau de genre.

Assujetti, comme le peintre de genre, à représenter avec vérité les formes extérieures des objets, le peintre d'histoire ne s'en sert cependant que pour nous révéler une vérité intérieure et morale cachée au fond de l'âme des personnages dont il nous expose les actions visibles. Or cette vérité, qui est celle des mouvemens intimes du sentiment et de la pensée, ne peut se révéler qu'à des sentimens et à des pensées analogues : pour comprendre l'état moral dont on a voulu lui donner une idée, il faut que le spectateur le partage jusqu'à un certain point; il faut que, par l'attention qu'on sait exciter en lui sur une situation qui lui est étrangère, il s'en pénètre, et, qu'à l'aide des données que lui fournit à cet égard sa propre imagination, il aille pour ainsi dire à la rencontre de l'effet qu'on veut produire en lui. Cet effet seroit donc manqué ou du moins considérablement affoibli, si, par un étalage superflu d'accessoires étrangers à l'action qu'on lui représente, son attention se trouvoit détournée et dirigée dans une autre route.

L'effet que veut produire le peintre de genre se borne souvent au plaisir que nous procure l'imitation vraie des formes extérieures. Pour sentir ce plaisir, le spectateur n'a pas besoin de sortir de la situation qui lui est propre, il se trouve donc toujours prêt à le recevoir de quelque manière qu'il lui soit présenté, et peut le demander tour-à-tour à des objets tout-à-fait divers, sans que l'impression de l'un nuise à celle de l'autre. Son âme et son intelligence ne sont pas assez actives dans cet exercice pour qu'il lui soit nécessaire d'en réunir et d'en concentrer les forces.

C'est donc en raison inverse de l'effet moral qu'il veut produire que

le peintre multipliera le nombre des accessoires et les représentations de formes extérieures. La simplicité presque nue de la grande *Céne* de Léonard de Vinci, et la richesse des ornemens accessoires prodigués dans les *Noces de Cana* par Paul Véronèse, sont également calculées sur le degré d'intérêt moral que ces deux grands artistes pouvoient chercher à faire sortir de ces deux circonstances si différentes de la même histoire.

Une gradation toute semblable se retrouvera dans les tableaux de genre. L'un de nos peintres modernes, M. Granet, a donné dans son tableau de *Stella en prison* l'exemple d'un tableau de genre par le style, élevé par la pensée à l'un des premiers degrés de cette classe de productions; comme l'effet moral a été dans ce tableau l'objet principal de l'artiste, il a réduit ses accessoires presque à la simplicité de ceux d'un tableau d'histoire du style le plus sévère. On verra cette simplicité décroître dans les tableaux de genre à mesure qu'ils tendront moins à l'effet moral, et l'on arrivera ainsi à ces compositions plus agréables qu'animées, dont l'intérêt repose sur la beauté des draperies et des ornemens richement entassés autour d'une figure sur laquelle ne se laisse apercevoir l'expression d'aucun sentiment vif ou profond.

Le charmant tableau dont nous donnons ici la gravure fait comprendre quel intérêt plus doux peut donner une simple pensée à une seule figure dénuée de toute cette pompe des accessoires. Une jeune personne est à sa fenêtre: une vigne qui serpente autour de cette fenêtre, et sur laquelle elle vient de cueillir la grappe qu'elle semble montrer avec une satisfaction mêlée d'orgueil; un oiseau privé, perché sur son bâton, à la porte de sa petite habitation construite avec soin et avec recherche; une autre cage d'oiseau aperçue à travers la fenêtre à une autre croisée de l'appartement, voilà tout ce qui frappe les regards, et tout porte à l'esprit l'idée d'une vie paisible, remplie d'occupations simples et de plaisirs innocens. La jeune personne n'est point une enfant; son costume même indique une femme mariée et une femme riche; et cette simplicité de goût qui paroît être le résultat non de la situation, mais du caractère, ajoute un charme de plus à une figure pleine de grâce et de naïveté.

Quelques connoisseurs, et entre autres M. J. P. B. Le Brun, attribuent ce tableau à Van Starve, élève de Gérard Dow. Cependant la touche du maître se montre évidemment dans la grâce et le fini de la tête, ainsi que dans l'harmonie des vêtemens.

Proportions.					
	Hauteur,	38 centim.	= 1 pied	2 pouces	0 lig.
	Largeur,	29	= 0	10	10



VUE D'UNE FERME
DANS UNE VASTE CAMPAGNE,
PAR J. WYNANTS.

L'ART du paysagiste, comme tous les arts, a des règles fondées sur la nature des objets qu'il reproduit et des moyens dont il dispose. Si l'on n'avoit jamais peint de paysages, il seroit à peu près aussi impossible de déterminer ces règles, qu'il l'eût été à Aristote d'assigner celles du poëme épique et de la tragédie, si l'on n'avoit fait, avant lui, ni tragédie ni épopée. Cependant ce n'est point des épopées et des tragédies déjà existantes qu'Aristote a déduit les règles du genre : ce n'est point parceque ces règles étoient observées dans ces tragédies, dans ces épopées, qu'elles devinrent des lois : elles avoient leur base et leurs raisons dans la nature même de ces genres de poésies, dans la constitution de l'esprit humain, et les ouvrages d'Homère et de Sophocle ne furent que l'occasion de leur découverte; leur lecture réveilla la pensée du philosophe; ce fut dans sa raison ainsi mise en jeu, non dans l'*Iliade* ou dans l'*OEdipe roi*, qu'il trouva les principes de la poésie épique et dramatique, et ces poëmes lui servirent d'exemple de la vérité de ces principes, sans en être la cause première et l'unique preuve.

C'est ce qui arrive et arrivera toujours quand la vue d'un bel ouvrage, quel que soit l'art auquel il appartient, fera naître dans l'esprit l'idée de lois auxquelles on n'avoit pas encore pensé. Que nous offre ce paysage de Wynants ? Une femme, quelques arbres, une vaste campagne, quelques animaux qui marchent ou se reposent. Il n'y a là aucune action : le site n'a rien de remarquable ; la nature n'est ni riche ni imposante, ni même très-gracieuse : à quoi tient donc l'effet très-agréable du tableau ? Supposons que l'artiste n'eût pas placé sa ferme au milieu d'une vaste campagne, qu'il l'eût présentée isolée, dans un très-petit espace, entourée d'un petit nombre d'objets, son ouvrage auroit pu nous intéresser encore par la vérité des détails et le mérite de l'exécution, mais il n'auroit produit aucun effet; il n'auroit point eu ce mérite d'ensemble dont on est frappé

au premier coup-d'œil : ce n'eût pas été un beau paysage. Supposons, au contraire, qu'ayant à représenter un site magnifique, soit par la richesse, soit par la majesté, l'artiste l'eût noyé dans un espace immense, l'eût environné d'une foule d'objets accessoires, il auroit de même manqué son but; l'attention, disséminée sur un terrain fort étendu, distraite par la multitude des détails, n'auroit pu se concentrer sur le site particulier qui devoit l'attirer, et ce site n'auroit fait aucune impression, sans que tout son entourage dédommageât le spectateur de cette perte.

Guidés par un bon sens naturel, et quelquefois aussi par la réflexion, les grands paysagistes ont évité de telles fautes, et c'est en admirant leurs ouvrages que nous arrivons à ces règles qu'ils y ont suivies, peut-être sans s'en douter, mais dont la violation en eût détruit et l'effet et le charme. Dira-t-on encore que ces règles n'existent que parce que des hommes de génie les ont observées, et ne reconnoîtra-t-on pas plutôt qu'ils les ont observées parce qu'elles existoient, avant eux, dans cette raison humaine dont le génie devine rapidement les lois que le philosophe vient ensuite analyser?

En plaçant sa ferme dans le coin de son tableau, Wynants s'est donné tout l'espace dont il avoit besoin pour développer les environs d'une ferme; sur le devant un terrain qui n'est pas cultivé et qui paroît servir de pâturage; dans le lointain, sur la droite, des champs en culture, des meules de blé ou de foin, une petite rivière; plus loin encore une autre petite ferme : devant la porte de la maison, sur la gauche, une route qui, tournant par derrière, coupe l'étendue de la campagne où se trouvent ainsi réunis tous les objets propres à réveiller, à agrandir, à compléter l'idée des travaux rustiques et du genre de vie des fermiers. Les détails sont insignifians, et cependant leur réunion, l'immensité du terrain dans lequel ils sont distribués, l'art avec lequel ils sont subordonnés à l'ensemble, sans qu'on puisse remarquer nulle part la vaine prétention de faire ressortir en particulier tel ou tel objet, tout cela produit un effet simple, facile, agréable, que le mérite de l'exécution rend encore plus complet.

Les figures et les animaux sont d'Adrien Van den Velde.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	90 centim.	= 2 pieds	9 pouces	2 lig 965.
	Largeur,	1	24	= 3	9	9 685.



SABINE.

STATUE (1).

Le *rhyton* ou corne d'abondance, emblème des divinités bienfaisantes, devint un des attributs des princesses déifiées, depuis que Ptolémée Philadelphe le fit donner pour symbole aux statues d'Arsinoé, sa femme et sa sœur (2). Cet exemple fut suivi par les Romains lorsqu'ils placèrent au rang des déesses les épouses et les filles de leurs Césars. Ainsi, sur une médaille connue de Caligula, les trois sœurs de ce prince, représentées sous la forme de trois divinités (3), tiennent chacune en mains une corne d'abondance remplie de fruits.

La statue que nous examinons, trouvée près du *forum* de Gabies, et dans un endroit qui étoit consacré au culte des empereurs (4), appartenoit sans doute à une personne de leur rang ou de leur famille. La perte de la tête, ainsi que l'absence de toute inscription, ne permet aucune conjecture sur le sujet représenté, autre que celles que l'excellence de l'ouvrage pouvoit suggérer sur l'époque où il fut exécuté; car il est impossible de regarder cette sculpture comme postérieure au siècle des Antonins.

Une tête de l'impératrice Sabine, qui, par la beauté du travail, par la qualité du marbre, les dimensions et la conservation, se prêtoit parfaitement à réparer ce défaut, a été adaptée dans l'encaissement que l'ancien artiste avoit disposé pour recevoir un portrait (5), et l'ouvrage a retrouvé, pour ainsi dire, sa première intégrité. Le spectateur qui ignoreroit cette restauration ne la soupçonneroit jamais, tant le style de l'un des morceaux s'accorde avec celui de l'autre, jusque dans les arabesques qui enrichissent également la surface du *rhyton* et l'ornement cintré de la coiffure (6).

(1) Cette statue, sortie en 1792 des fouilles de *Gabii*, à quatre lieues de Rome, dans le territoire de *Pantano de' Griffi*, domaine de la maison Borghèse, est haute de 2 mètres 11 centimètres (6 pieds 6 pouces), et exécutée en marbre de Luni de la plus grande beauté. La tête antique y a été rapportée; les mains et l'avant-bras droit sont modernes. Ce monument a passé dans le Musée Napoléon, par l'acquisition qu'a faite S. M. de la collection Borghèse.

(2) Athénée, l. XI, p. 492, B et c.

(3) Elles sont désignées par leurs noms, *Agrippina*, *Drusilla*, *Julia*.

(4) Plusieurs autres statues impériales furent trouvées dans la même salle.

(5) On pratiquoit des encaissemens de ce genre sur la plupart des statues honoraires, particulièrement dans les municipes et les villes de province. On pouvoit ménager par ce moyen le temps et les frais lorsqu'on vouloit déférer l'honneur d'une statue à un personnage nouveau.

(6) Les arabesques du diadème ou *stlengis* qui surmonte la coiffure présentent des *balaustia* ou fleurs de grenadier entrelassées à des feuillages. Nous avons vu ailleurs que ces fleurs étoient des emblèmes des

SABINE.

L'épouse d'Adrien est représentée ici dans la fleur de la jeunesse, telle que nous la voyons sur les médailles frappées au commencement du règne de son mari. Sa physionomie régulière, douce et ouverte, ne présente aucune trace de ce caractère acariâtre et peu pliant que les biographes lui reprochent, et qu'il nous ont transmis peut-être avec quelque exagération (1).

Rien de plus riche ni de plus fin que la draperie de cette statue. Les différentes étoffes de la tunique (*stola*) et de la *palla* ou manteau y sont si bien caractérisées, le jeu et l'agencement des plis si bien entendus, que cette figure peut fournir aux statuaires un objet d'études. Je n'appellerai cependant leur attention que sur le pan du manteau qui prend une forme pyramidale en se renversant sur le devant des hanches, et en descendant jusqu'au genou, tandis que la partie supérieure est déterminée par les plis qui se multiplient et se resserrent autour de la ceinture. Cette manière ingénieuse de faire sentir au premier aspect, dans une figure richement drapée, une des grandes divisions du corps humain, nous la retrouvons dans plusieurs autres statues. On peut citer pour exemples la Pallas de Velletri (2) et la déesse restaurée en Junon, conservée dans le Musée du Vatican (3), ouvrages qui remontent l'un et l'autre au siècle de Phidias ou de son école. Ce n'est qu'en remarquant la simplicité et l'heureux effet de ces méthodes, et en comparant les uns avec les autres les divers monumens où l'on en retrouve l'application, que nous pouvons espérer de découvrir quelques vestiges de ces règles ou canons qui avoient élevé à un si haut point l'art statuaire chez les anciens (4).

La chaussure, *soccus*, qui ne laisse à nu aucune partie du pied, est la plus usitée dans les statues des femmes romaines (5).

rayons solaires, et qu'ainsi elles pouvoient convenir aux couronnes des divinités. Les arabesques du *rhyton* offrent le masque barbu d'un Fleuve au milieu de deux cygnes. Ces ornemens font allusion à l'usage du *rhyton*, qui étoit une corne de bœuf servant de tasse à boire, et à l'origine de la corne d'abondance, qu'on suppose avoir été une des cornes du fleuve Achéloüs, qui avoit pris, en combattant contre Hercule, la forme d'un taureau. La nymphe Amalthée avoit rempli cette corne de fruits de toute espèce.

(1) Spartien, *Hadrianus*, c. II; Aurelius Victor; *Excerpta*, c. XIV. Une inscription rapportée par Pococke (*Inscript.* p. 91) nous apprend que Sabine avoit accompagné Adrien dans le voyage d'Egypte la quinzième année de son règne, c'est-à-dire, plus de quinze ans après leur mariage. Ce fait semble prouver que la discorde entre les deux époux n'arriva jamais à ces excès auxquels des biographes postérieurs peuvent avoir ajouté foi d'après des traditions vulgaires.

(2) Voyez le *Musée français.*

(3) *Museo Pio-Clementino*, t. I, pl. 2.

(4) Le lecteur qui parcourra les *Recherches sur l'art statuaire* par M. Eméric-David y trouvera, à la p. 305, des observations originales et précieuses faites dans le même sens.

(5) Voyez le *Museo Pio-Clementino*, t. III, p. 11.



LE CHRIST DÉPOSÉ DE LA CROIX,

D'APRÈS JACQUES DA PONTE, DIT LE BASSAN.

La beauté du coloris, l'entente de la lumière, une heureuse liberté de pinceau, l'étonnante vérité des figures et des attitudes, tels sont les principaux caractères de l'école Vénitienne. A ces caractères généraux, les différens maîtres dont elle se compose ont plus ou moins ajouté les divers mérites qui leur étoient propres; Le Bassan a surtout porté au plus haut degré ceux qu'on remarque dans l'école; il y a joint une grâce simple et sans étude, telle qu'il en pouvoit trouver les modèles dans une nature assez ordinaire, la seule qu'il fût à portée de consulter.

Son premier guide fut François da Ponte son père, peintre dont les productions ne se sont pas élevées au-dessus de son temps ; Jacques prit ensuite, selon quelques-uns, des leçons du Titien, dont il a reproduit la manière dans ses premiers tableaux; mais il étudia surtout à Venise, chez un peintre nommé Boniface, si peu disposé à communiquer à ses élèves les secrets de son art, que Le Bassan ne put jamais le voir peindre qu'à travers le trou de la serrure de son atelier.

La mort de son père et les affaires de sa famille le contraignirent de retourner à Bassano, lieu de sa naissance, d'où le défaut de fortune ne lui permit pas ensuite de sortir; là, au milieu d'un pays riche d'une fécondité naturelle, mais peu avancé dans les jouissances et les occupations de la société perfectionnée, les yeux ni le goût du jeune artiste ne purent contracter ces habitudes de noblesse et d'élégance qu'il eut peut-être acquises au milieu d'une nature plus choisie et plus cultivée; les modèles des arts, la fréquentation des artistes, lui manquèrent également, et son imagination ne fut point excitée à s'élever au-dessus des réalités dont il étoit environné; mais il porta tout son talent à les bien reproduire : les sujets de ses nombreuses compositions sont peu variés; ce sont presque toujours des marchés, des foires, et, dans les sujets saints, le retour de Jacob, l'arche de Noé, les repas chez Marthe ou chez le Pharisien, l'adoration des Mages, ou l'arrivée de la reine de Saba, et quelques autres du même genre : tout ce qui lui donnoit occasion de représenter un grand nombre

d'animaux, ou de riches ornemens, ou une grande quantité de vases d'airain, qu'il savoit rendre avec un éclat surprenant, étoit l'objet de sa préférence. Dans quelques autres sujets qu'il a aussi traités fort souvent, comme Notre Seigneur sur la montagne des Oliviers ou déposé de la croix, il a généralement employé la lumière des torches et des flambeaux, d'où il tire les effets les plus frappans par le contraste des teintes qu'il sait opposer entre elles sans rompre l'harmonie; de manière, dit Algarotti, qu'il parvient à les faire véritablement reluire et briller: il a aussi cherché dans ses compositions à faire contraster les attitudes; ce qui lui étoit peut-être nécessaire pour déguiser la ressemblance de ses figures, dont il a très-habituellement pris les modèles dans sa propre famille. C'est ainsi qu'il a su tirer d'un très-petit nombre d'objets d'imitation tout ce que ces objets étoient susceptibles de produire; car le feu du talent ne se laisse point étouffer, mais se fait jour par différentes voies. On a reproché au Bassan quelques défauts de perspective, défauts bien rares dans l'école Vénitienne; on a prétendu aussi que, ne sachant pas bien faire les pieds et les mains, il avoit soin d'ordinaire de les cacher; quelques-uns de ses tableaux prouvent du moins ce qu'il a pu en ce genre: mais il est certain qu'il ne fit pas toujours ce qu'il pouvoit; pressé de peindre et de vendre, il envoyoit ses ouvrages aux foires les plus fréquentées; leur nombre ne nuisit point à leur réputation; les cours s'empressèrent de faire travailler Le Bassan; et Paul Véronèse lui donna son fils pour élève.

Le tableau dont on donne ici la gravure est un Christ mort représenté à la lueur d'une torche, comme le sont dans les ouvrages du Bassan presque tous les sujets de ce genre; la torche jette une vive lumière sur les genoux et la poitrine du Christ, ainsi que sur quelques-uns des traits de son visage vu en-dessous, parce qu'il a la tête renversée dans les bras de Joseph d'Arimathie: le front chauve, la barbe blanche et le vêtement rouge de ce vieillard, les cheveux blonds de Madeleine et le voile blanc de Marie, ont de même un éclat singulier, quoique naturel; les trois femmes sont aux pieds du corps; dans l'enfoncement, on voit S. Jean qui paroît arriver, et de l'autre côté, un homme qui a aidé à descendre le Christ et tient encore l'échelle. La douleur est peinte sur toutes ces figures; l'expression en est tranquille et silencieuse, mais vraie; les détails sont d'une grande beauté, et le coloris est d'une chaleur admirable.

PROPORTIONS. { Hauteur, 1 mètre 64 centim. = 4 pieds 10 pouc. 6 lig.
{ Largeur, 2 33 = 7



LE MARCHÉ AUX POISSONS,

PAR A. VAN OSTADE.

Si l'on pouvoit douter du plaisir que la vérité fait aux hommes, on n'auroit, pour s'en convaincre, qu'à songer à l'effet de certains tableaux de genre. On n'y voit rien de réellement agréable, rien même qui, dans la nature, attire spécialement l'attention. Qui n'a traversé un marché aux poissons? Des figures comme on en voit dans toutes les rues; un mouvement monotone bien plus que bruyant; point de scènes qui attirent les regards; une odeur infecte; rien qu'on cherche à voir pendant qu'on y est, et qu'on se rappelle quand on n'y est plus: on ne regarde point, on passe.

Passera-t-on sans regarder devant le *Marché aux Poissons* de Van Ostade? Il n'y a cependant rien ajouté; c'est un marché comme on en voit tous les jours: sur le devant un marchand de poissons qui ressemble à tous ceux qu'on a vus et dont on ne se souvient pas; dans le fond, des gens qui vendent et reçoivent de l'argent, d'autres qui achètent et payent. Point d'action, point de beauté: et cependant on s'arrête, on se plaît devant le tableau.

C'est que la vérité plaît toujours, même quand sa réalité seroit complètement indifférente. La représentation de l'objet le moins propre à intéresser devient intéressante lorsqu'elle est parfaite. C'est l'artiste seul qu'on admire; c'est l'effort de l'art d'un homme qui charme les hommes devant lesquels est exposé son ouvrage. Il y a, si l'on peut le dire, de *l'esprit de corps* dans ce plaisir; nous aimons à voir jusqu'où peut aller notre industrie : ce n'est point un mérite pour la nature que d'être vraie, car elle ne peut pas ne pas être elle-même; mais c'est un grand mérite pour l'art que d'avoir su reproduire la nature et d'être vrai comme elle; ce mérite suffit pour attirer nos regards et nous plaire. C'est celui qui arrête devant certains tableaux de genre, comme celui dont nous parlons, des hommes même qui ne sauroient apprécier tous les détails du talent du peintre et lui tenir compte de la vigueur du pinceau, de l'empâtement des couleurs, de la finesse du travail, de tous les moyens enfin par lesquels il est arrivé à cette vérité qui frappe tous les yeux.

LE MARCHÉ AUX POISSONS.

Peu de tableaux sont aussi propres que celui dont on voit ici la gravure à donner une idée précise de ce genre de mérite. La tête du marchand de poissons, comme je l'ai déjà dit, n'a rien de particulier, de remarquable; mais la forme des traits, la couleur et les rides de la peau, soit sur le visage, soit sur les mains, le costume, l'attitude, tout est vrai, réel; et si l'on ne s'étonne pas de n'avoir jamais été saisi par cette figure dans un marché aux poissons, on s'étonneroit encore davantage de ne pas l'y rencontrer en y retournant. La même vérité se trouve dans tous les détails, dans les figures du fond, dans les poissons; et l'on peut dire de ce tableau ce que disoit un Anglais des anatomies en cire de mademoiselle Biheron: *c'est la nature, sauf la puanteur.*

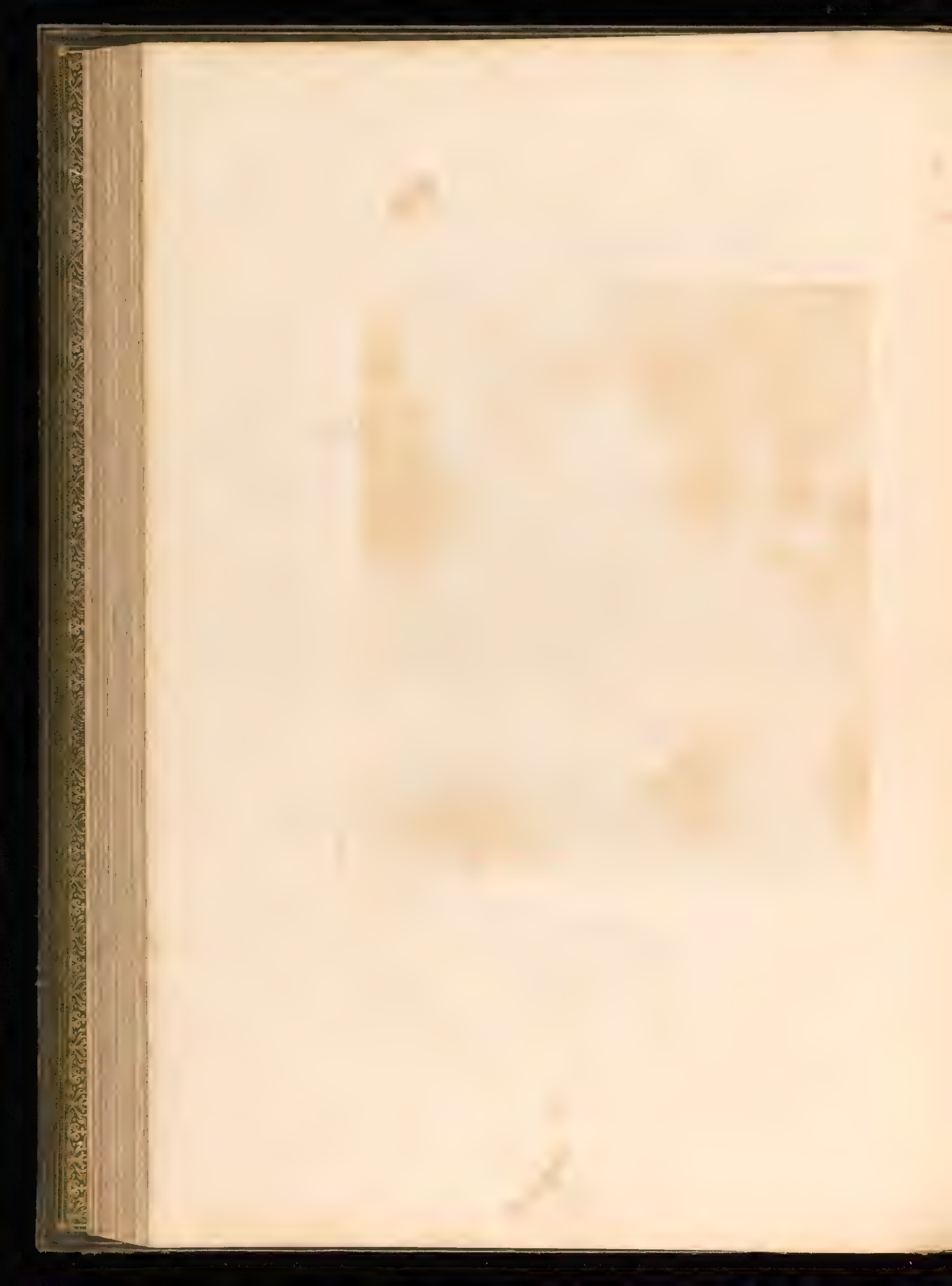
Il faut plus d'esprit et de talent qu'on ne seroit d'abord tenté de le croire pour arriver à ce genre de perfection. L'artiste qui a conçu l'idée d'une action ou d'une expression particulière déterminée est soutenu et dirigé dans son travail par cette idée même : il tend vers un but positif dont la connoissance précise ne lui permet pas de tomber dans le vague ou de marcher au hasard. Mais rien de saillant ne s'offre à l'attention de celui qui ne se propose que d'être vrai; il doit donner à toutes les parties le même soin, porter partout la même observation de la nature, car, s'il n'est pas parfaitement vrai, il n'aura plus aucun mérite, puisque rien, dans l'action ou dans l'expression de son personnage, ne dédommagera de ce qui pourroit y manquer.

Le talent d'Adrien Van Ostade n'étoit pas borné à cette fidélité en quelque sorte littérale; il ne manquoit pas de verve, et peignoit avec autant de facilité que de soin : mais on découvre dans ses ouvrages la confirmation d'un fait que racontent les historiens de sa vie : il n'étoit pas né avec une manière décidée; il fut tenté de prendre celle de Teniers, celle de Brauwer; ce dernier, qui étoit son ami, l'en détourna et l'engagea à s'en faire une (1). Peut-être faut-il attribuer à cette indécision le défaut de fermeté qui perce dans quelques-uns de ses tableaux.

Descamps parle d'une *Poissonnerie* d'Adrien Van Ostade qui se voyoit à Amsterdam chez M. *Braam-Kamp;* il est probable que c'est notre *Marché aux Poissons.*

(1) Descamps, *Vies des peintres flamands*, t. II, p. 174.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	40 centim	=	1 pied	2 pouc	9 lig.	318.
	Largeur,	0	35	=	1	0	11	153.





SAINTE MARIE PÉNITENTE,

PAR PHILIPPE DE CHAMPAGNE.

PHILIPPE DE CHAMPAGNE, dans sa jeunesse, étudia beaucoup le paysage. L'opposition que mit d'abord son père à son goût pour le dessin l'obligea à se contenter pendant assez long-temps de maîtres fort médiocres et d'études très-imparfaites. Le paysagiste Fouquières fut le premier peintre habile de qui il reçut des conseils et des leçons : Descamps assure que Champagne avoit si bien saisi la manière de cet artiste, que Fouquières, en retouchant légèrement les tableaux de son élève, les vit plusieurs fois confondre avec les siens (1). Pendant son premier séjour à Paris, Philippe fit connoissance avec Le Poussin, qui logeoit, ainsi que lui, dans le collége de Laon, et Le Poussin lui fit faire un paysage dont il fut charmé. Ayant ensuite renoncé à ce genre de peinture pour se vouer aux compositions historiques, Champagne ne l'abandonna cependant pas complètement : « De temps en temps, dit Félibien, il se divertissoit à faire des paysages (2). »

La *Sainte Marie pénitente* est sans doute le fruit d'un de ces momens de délassement : on retrouve dans le choix du sujet une nouvelle preuve de la piété de l'artiste, qui, non content d'avoir consacré presque exclusivement son talent à l'histoire sainte, ne voulut jamais mettre dans ses tableaux des figures nues, et refusa de faire le portrait d'une jeune fille qui entroit au couvent des Carmélites, parce qu'il falloit y travailler le dimanche. Un sentiment profond et vrai est une source féconde d'inventions et de beautés : c'est à la maladie de la fille aînée de Champagne, religieuse à Port-Royal, que nous devons son beau tableau des deux religieuses, dont rien ne surpasse la touchante vérité (3) ; et où auroit-il trouvé les deux ravissantes figures de S. Gervais et S. Protais apparoissant à S. Ambroise (4), si la douce ferveur d'une imagination religieuse ne lui eût en quelque sorte révélé les secrets du ciel ? Cette imagination, s'exerçant toujours dans le même sens, faisoit sans doute préférer à

(1) Descamps, *Vies des Peintres flamands*, t. II, p. 63.
(2) Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des Peintres*, t. IV, p. 216.
(3) Exposé au Musée Napoléon sous le numéro 208.
(4) Exposé au Musée Napoléon sous le numéro 212.

SAINTE MARIE PÉNITENTE.

Champagne, même pour ses compositions les plus légères, des sujets analogues à ses sentimens habituels : il a peint sainte Marie dans la grotte qui lui servoit de retraite, et son aversion pour le nu l'a fait déroger à la légende qui dit qu'elle n'avoit pour vêtement que sa longue chevelure. La sainte est en prières; des malades se font conduire en pèlerinage à sa grotte; un vieillard, soutenu par un autre homme, est à genoux devant la porte, et prie; une jeune femme arrive, portée sur un brancard: la sainte semble demander au ciel leur guérison; absorbée dans ses prières, elle ne les regarde point, mais c'est pour eux qu'elle intercède : la tête est animée d'une expression pleine de ferveur; et celui qui soutient le vieillard fixe les yeux sur elle avec une confiance suppliante. L'ensemble du paysage a de l'effet; peut-être les masses du terrain sont-elles trop multipliées, trop découpées; peut-être n'y a-t-il pas assez de grands intermédiaires entre les premiers plans et les derniers : peut-être la lumière se répand-elle sur un trop grand nombre d'objets un peu confus : cette multiplicité de petites masses séparées et éclairées nuit à la clarté et à l'harmonie générale. Mais la scène touchante, placée au milieu d'une nature vaste et riche, donne à ce tableau un intérêt qui compense bien les légers défauts qu'on y peut remarquer, intérêt qu'augmente encore la rareté des paysages de ce maître.

Ce tableau appartient maintenant à sa majesté la reine de Naples.



SILÈNE AVEC BACCHUS ENFANT,

DIT

LE FAUNE A L'ENFANT,

GROUPE (1).

Ce père des satyres, ce philosophe rustique, ce demi-dieu sauvage que la mythologie nous dépeint comme le précepteur de Bacchus et le précurseur, pour ainsi dire, de la doctrine d'Épicure (2), est représenté, dans ce groupe, appuyé du bras gauche contre un ormeau qu'il tapisse de sa nébride, et autour duquel serpente une vigne. Il soutient dans ses bras l'enfant joyeux de Jupiter et de Sémélé, qui regarde son nourricier avec affection, et lève sa petite main pour le caresser. Ils sont l'un et l'autre couronnés de lierre, mais les formes de Silène, quoique plus nobles et plus sveltes que sur la plupart de ses images (3), laissent encore reconnoître dans le nez camus, dans les oreilles de chèvre et la petite queue qui se replie au-dessus des reins, ce mélange de natures que les fables asiatiques attribuoient à ce demi-dieu. Son front chauve semble déceler une habitude trop suivie des plaisirs des sens, plutôt que la décadence de l'âge. Ses veines et ses muscles sont, à la vérité, plus prononcés qu'ils ne le seroient sur le corps d'un jeune héros; mais la peau qui les couvre n'est nullement flétrie, et les articulations conservent tous les caractères de l'agilité et de la vigueur : sa vieillesse, en un mot, est celle qui peut convenir à un vieillard immortel (4).

(1) Ce groupe, haut d'un mètre quatre-vingt-dix centimètres (un peu moins de six pieds), est d'un marbre grec à petit grain, connu par les marbriers romains sous le nom de *Grechetto*. Il étoit placé à Rome, dans la *villa Borghèse*. On l'avoit trouvé, pendant le seizième siècle, dans l'ancien emplacement des jardins de Salluste (*horti Sallustiani*), qui, du mont Quirinal, s'étendoient jusqu'au Pincius (V. Flaminius Vacca, *Memorie*, etc., n. 59 de l'édit. de M. Fea dans sa *Miscellanea*). Le beau cratère, dit le Vase Borghèse, fut découvert dans la même fouille. Le groupe que nous examinons avoit beaucoup souffert. Une partie des bras et du ventre, et quelques extrémités du pied droit de la figure principale, un bras et d'autres parties de celle de l'enfant sont restaurés. Plus d'un endroit où la surface étoit corrodée a été recouvert de stuc. Malgré ces dégradations, on a toujours regardé ce groupe comme un des restes les plus précieux de la sculpture antique : on l'a coulé en bronze pour les Médicis; la gravure en est répétée en différens ouvrages.

(2) Sur Silène et sur les qualités qu'on lui attribue, le lecteur pourra consulter Diodore de Sicile, l. III, §. 71. et l. IV, §. 4; Elien, V. H., l. III, c. 18; Euripide dans le *Cyclops;* Virgile, écl. VI; Ovide, *de Arte am.*, l. I, v. 548.

(3) Souvent Silène, dans les ouvrages de l'art, ainsi que chez les écrivains de l'antiquité, est représenté petit, gros, ventru. Voyez ce que j'ai observé à ce propos dans le *Museo Pio-Clementino*, t. j, pl. 46; et la belle statue couchée de Silène dans la villa Ludovisi, Montfaucon, A. E., t. j, pl. 170.

(4) Elien, *loco citato*.

SILÈNE AVEC BACCHUS ENFANT.

Ce groupe, qui annonce, par sa disposition, avoir été composé pour être exécuté en marbre, ne donne lieu à aucune conjecture qui puisse nous faire douter si c'est un ouvrage original. Au contraire, l'excellence du ciseau, les copies antiques de ce chef-d'œuvre, qui existent encore (1), et d'autres circonstances, semblent l'assurer. On y découvre une telle fermeté d'exécution, un goût si exquis dans la manière différente d'imiter les différentes parties, tant de finesse dans les unes, une négligence si savante dans quelques autres, qu'on est même porté à y reconnoître le travail d'un artiste du premier ordre. Les jambes sont regardées comme les plus accomplies que l'art ait imitées dans des figures de ce caractère. L'expression de tendresse qu'on aperçoit dans le mouvement de la tête et dans le regard du demi-dieu est d'une justesse et d'une simplicité inimitables.

Ce monument fut découvert à Rome, dans les jardins de Salluste, qui formoient l'une des résidences favorites des empereurs, et qu'on avoit ornés de chefs-d'œuvre de sculpture (2). Il étoit en plusieurs morceaux, et quoiqu'on l'ait restauré assez habilement, s'il n'est point placé aujourd'hui par les connoisseurs au même rang que l'Hercule et le Combattant: c'est vraisemblablement cette première dégradation qui en est la seule cause.

(1) On en voyoit deux dans le palais de Ruspoli, à Rome. Winckelmann en a fait mention, *Hist. de l'Art.*, l. x, c. 3, §. 9, éd. de M. Fea. On pourroit croire que le poëte Calpurnius Siculus a fait allusion à ce groupe qu'il auroit vu dans les jardins de l'empereur, lorsqu'il décrit les affections réciproques de Silène et de Bacchus, dans ces vers de sa dixième églogue:

Quin et Silenus parvum veneratus alumnum
Aut gremio fovet, aut resupinum sustinet ulnis,
Et vocat ad risum digito, motuque quietem
Adlicit, aut tremulis quassat crepitacula palmis;
Cui deus adridens horrentes pectore setas
Vellicat, aut digitis aures adstringit acutas,
Adluditque manu mutilum caput aut breve mentum,
Et simas tenero collidit pollice nares.

(2) Venuti *Descriz. topografica di Roma*, p. 1, c. 5. p. 115 et 116, éd. de Rome de 1803. Les jardins de Salluste étoient aussi enrichis d'une collection de curiosités d'histoire naturelle. Pline avoit vu, *in conditorio Sallustianorum*, les squelettes d'un homme et d'une femme qui avoient vécu sous Auguste, et qui étoient d'une dimension extraordinaire. H. N., l. vII, §. 16



L'ANNONCIATION,

PAR ORAZIO LOMI, DIT DE' GENTILESCHI.

La révolution qu'opérèrent dans l'école florentine, vers la fin du XVI[e] siècle, le Cigoli, le Pagani et le Passignano, s'étendit rapidement dans les écoles particulières des villes dépendantes ou voisines de Florence, telles que Pise, Lucques, etc. A Pise, Aurelio Lomi, élève d'abord du Bronzino et ensuite du Cigoli, fut le principal fondateur de cette nouvelle manière par laquelle la grâce et le moelleux du coloris, la richesse des costumes et des ornemens, et le fini des détails remplacèrent la hardiesse correcte et fière, mais souvent sèche et peu naturelle des imitateurs de Michel-Ange. Les tableaux dont il orna le dôme de Pise et son S. Jérôme dans le *Campo Santo* de cette ville sont les plus estimés de ses ouvrages. Il eut pour frère et pour élève Orazio Lomi, né à Pise en 1563, et qui prit d'un de ses oncles maternels le nom de Gentileschi. Orazio Lomi, après avoir commencé à étudier à Pise sous son frère, se rendit à Rome, où il reçut les leçons d'Augustin Tassi, avec lequel il contracta une étroite amitié et dont il partagea les travaux. Les premiers tableaux qu'il peignit à Rome, pour le palais Quirinal et pour l'église de la Paix, n'offrent pas cette brillante suavité de coloris qu'il acquit plus tard. Après avoir orné de ses ouvrages le palais Borghèse et surtout la collection du roi de Sardaigne à Turin, il passa en Angleterre, où il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, aimé et estimé de Van Dyk qui le plaça dans sa galerie des portraits de cent hommes illustres. Sa fille, Artémise Gentileschi, suivit les traces de son père et se distingua surtout dans le portrait; elle vécut presque constamment à Naples, où elle devint amie et disciple du Guide (1).

Le tableau de l'*Annonciation* est un de ceux qu'Orazio Lomi peignit pour le roi de Sardaigne. L'ange Gabriel à genoux, et tenant à la main une branche de lis, annonce à la Vierge ses hautes destinées, et lui indique du doigt le S. Esprit, qui, sous la forme d'une colombe, pénètre dans l'appartement par un panneau ouvert de la croisée. La Vierge reçoit

(1) Lanzi, *Storia Pittorica dell' Italia*, t. I, p. 255.

le divin messager avec un humble étonnement et une pieuse modestie; sa tête inclinée, ses yeux baissés et recueillis, le geste de sa main droite, tout dans son attitude et dans son expression est plein de réserve et de charme; elle semble à la fois pénétrée et confuse de la mission sublime à laquelle l'ange vient l'appeler; et l'on diroit que, mortelle foible et timide, elle n'accepte qu'en tremblant l'honneur dont la rendent digne l'élévation et la pureté de son âme.

La Vierge est drapée avec beaucoup de naturel et de grâce; son manteau est bleu et sa robe rouge : derrière elle est placé un lit de forme antique, surmonté d'un grand rideau de couleur pourpre foncée, qui remplit avec richesse le fond du tableau.

La figure de l'ange offre moins de beautés que celle de la Vierge; cependant l'expression en est simple et noble, et l'attitude ne manque point de grâce, bien qu'elle ait dans la partie supérieure du dos quelque chose de gêné et de contraint, inconvénient presque inséparable d'une grande figure ailée vue de profil; le haut de la draperie de l'ange est mêlé de violet foncé et d'aurore; la tunique est jaune.

Malgré quelques incorrections de dessin qui se font remarquer surtout dans les pieds et les mains des figures, ce tableau est d'un coloris si élégant et si chaud, il y a dans les ornemens et les fonds un ton si brillant, les têtes ont une expression si gracieuse, qu'il est impossible de ne pas l'admirer. Les ouvrages de ce maître sont d'ailleurs rares en France; on n'y en a vu que deux, celui que nous décrivons et une *sainte Famille :* l'intérêt qu'ils doivent inspirer tient non seulement à leur mérite propre, mais encore à ce qu'ils appartiennent à une école qui, sans avoir produit des artistes du premier ordre, a opéré dans la peinture florentine une révolution dont l'histoire de l'art doit tenir compte.

PROPORTIONS.	Hauteur,	2 mètres	90 centim.	= 9 pieds	1 pouc.
	Largeur,	2	5	= 6	2



CHARLATANS ET ANIMAUX SAVANS,

PAR KARL DU JARDIN.

Il y a des différences frappantes entre les peintres flamands ou hollandais qui ont voyagé et séjourné en Italie, et ceux qui ne sont jamais sortis de leur pays Les premiers répandent sur leurs tableaux une lumière plus vive, plus brillante; leurs paysages sont moins touffus, moins frais peut-être; leurs fabriques sont plus légères; leurs figures même ont quelque chose de moins rustique, de plus fin: la gaieté y paroît plus spirituelle et malicieuse que franche et animée; leur naïveté est moins triviale. Nous avons déjà eu occasion de remarquer ce caractère; Karl du Jardin nous en offre un nouvel exemple: né à Amsterdam en 1640, il alla de bonne heure en Italie, et y partagea son temps entre l'étude et des divertissemens qui firent plus de tort à sa fortune qu'à son talent: comme il retournoit en Hollande, il s'arrêta à Lyon, y fit quelques tableaux et tant de dettes, que, pour se débarrasser de son hôtesse, qu'il ne pouvoit payer, il l'épousa. Un peintre étoit destiné à donner à un poëte l'exemple de ce singulier moyen de se tirer d'embarras. Dufresny, né huit ans après du Jardin, étoit, comme lui, toujours prodigue et toujours sans argent. Le Sage a consigné dans *le Diable-Boiteux* l'histoire de son mariage avec sa blanchisseuse: il s'agit des hommes qui méritent une place aux Petites-Maisons: « J'y veux envoyer aussi, dit le Diable, un vieux garçon de bonne famille, lequel n'a pas plutôt un ducat qu'il le dépense, et qui, ne pouvant se passer d'espèces, est capable de tout faire pour en avoir. Il y a quinze jours que sa blanchisseuse, à qui il devoit trente pistoles, vint les lui demander, en disant qu'elle en avoit besoin pour se marier à un valet de chambre qui la recherchoit. *Tu as donc d'autre argent*, lui dit-il, *car où diable est le valet de chambre qui voudra devenir ton mari pour trente pistoles?* — *Hé, mais*, répondit-elle, *j'ai encore, outre cela, deux cents ducats.* — *Deux cents ducats!* répliqua-t-il avec émotion, *malpeste! tu n'as qu'à me les donner à moi; je t'épouse, et nous voilà quitte à quitte.* » Il l'épousa en effet, et, à ce qu'il paroît, vécut long-temps heureux avec

elle. Du Jardin eut moins de bonheur ; sa femme lui rendit le séjour d'Amsterdam insupportable ; il la quitta pour retourner en Italie, en lui promettant de revenir bientôt; mais elle ne le revit plus. Il alla à Rome, et de là à Venise où il fut bien accueilli, et où il mourut d'une indigestion le 20 novembre 1678 ; mort plus heureuse, en revanche, que celle de Dufresny, qui, selon l'expression de Voltaire,

...... mourut de faim, digne mort d'un auteur.

Du Jardin eut raison de se hâter de mourir d'indigestion à 38 ans ; plus tard il seroit peut-être aussi mort de faim.

Le *Musée Napoléon* possède de lui deux charmans tableaux de charlatans, exposés sous les numéros 374 et 375. Dans le premier, un charlatan, vêtu de noir et debout sur un tréteau, débite ses drogues à une foule de passans qui l'écoutent, et examinent avec toute l'attention de la confiance ce qu'il leur a vendu. Dans le second, dont on voit ici la gravure, un charlatan, jouant de la guitare, un pied sur un baril, entouré de ses chiens savans et de deux enfans, écoute, avec une supériorité dédaigneuse, un pauvre qui vient le consulter, et qui attend sa réponse avec une joie mêlée d'inquiétude ; un autre mendiant s'avance d'un air humble, levant de loin sa jambe malade pour montrer de quels secours il a besoin. Rien de plus spirituel et de plus vrai que l'expression de ces trois figures : la tête du charlatan est particulièrement remarquable par cette gravité insolente et moqueuse qui se lie si bien à la contenance confiante et timide des deux malheureux qui lui remettent la décision de leur sort : il ne se donne pas même la peine de les regarder ; il leur donnera, sans les avoir vus, un remède universel, et ils s'en iront charmés de cette assurance qui double leur crédulité.

L'ensemble du tableau est d'un effet très-agréable ; la lumière en est claire et vive ; la touche légère et brillante ; quelques incorrections de dessin en déparent bien peu le mérite.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	45 centim.	=	1 pied	4 pouc.	7 lig.	482.
	Largeur,	0	42	=	1	3	6	183.



UNE FORÊT,

PAR RUYSDAEL.

Le Tasse veut peindre une forêt redoutable; elle est peuplée de démons; les plus braves d'entre les chrétiens, Tancrède même, tenteront vainement d'y pénétrer; cette gloire est réservée à Renaud : il faut saisir le lecteur de l'horreur du lieu, de la difficulté de l'entreprise. Que fait le poëte?

« Non loin des tentes chrétiennes, entre des vallées solitaires, s'élève une vaste forêt où se pressent de vieux arbres touffus et sombres qui répandent tout autour une ombre funeste : là, à l'heure où le soleil brille avec le plus d'éclat, règne une clarté incertaine, décolorée et lugubre, pareille à la douteuse lueur qui se montre sur le ciel chargé de nuages, lorsque la nuit se retire devant le jour, ou s'avance pour lui succéder.

« Mais lorsque le soleil disparoît, là s'étendent la nuit, l'épais brouillard, les ténèbres, et une horreur qui semble infernale, qui enveloppe les yeux d'une obscurité profonde, qui remplit le cœur d'épouvante. Le pâtre ni le bouvier n'y mènent jamais leurs brebis ou leurs bœufs chercher l'ombre ou le pâturage; le voyageur n'y entre point, à moins d'être égaré dans sa route; mais il en passe bien loin, et la montre du doigt (1). »

Est-ce là la forêt de Ruysdael? cette forêt où s'élèvent à la vérité de grands arbres, où règne un calme profond, mais où arrive un jour qui l'éclaire sans en altérer la fraîcheur; où des allées naturelles, couvertes sans être sombres, au lieu d'éloigner le voyageur, l'invitent à la promenade, et lui offrent mille sentiers à parcourir, mille retraites délicieuses à découvrir; où l'ombre, au lieu de saisir le cœur d'épouvante, lui promet un doux repos; où le silence n'est point lugubre, où tout calme et rafraîchit l'ame? Que ces deux aspects sont différens! La forêt de Ruysdael n'est pas celle du Tasse.

Seroit-ce celle d'un autre poëte non moins grand et non moins célèbre?

(1) *Sorge non lunge alle cristiane tende*
Tra solitarie valli alta foresta,
Foltissima di piante antiche, orrende
Che spargon d'ogn'intorno ombra funesta.
Quì, nell'ora che'l sol più chiaro splende,
È luce incerta e scolorita e mesta;
Quale in nubilo ciel dubbia si vede
Se'l dì alla notte o s'ella a lui succede.

Ma quando parte il sol, quì tosto adombra
Notte, nube, caligine ed orrore
Che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
Di cecità, ch'impie di tema il core.
Ne quì gregge od armenti, a' paschi, all' ombra,
Guida bifolco mai, guida pastore:
Ne v'entra peregrin, se non smarrito;
Ma lunge passa e la dimostra a dito.
(Gerusalemme liberata, C. xiij.)

UNE FORÊT.

Milton s'est livré à la rêverie; et quelle rêverie que celle de Milton! Le *Penseroso* a vu passer devant lui les objets les plus propres à charmer, à élever, à agiter une imagination forte et mobile. Les souvenirs de la chevalerie sont les derniers qui soient venus l'animer d'un noble enthousiasme; Arthur, Roland, leurs coursiers, leur lance, l'ont agité du bruit de leurs exploits; il veut du repos, un repos que rien ne puisse troubler:

Vieux chênes, prêtez-moi votre ombre bienfaisante
Où du sylvain jaloux s'enferment les secrets;
Jamais le bûcheron de sa hache pesante
N'exila loin de vous les nymphes des forêts;
Jamais des regards indiscrets
De vos asiles verts n'ont percé le mystère;
Bois sombres, lieux sacrés, retraite hospitalière,
Cachez-moi, loin du jour, sous vos rians berceaux (1), etc., etc.

Voilà la forêt de Ruysdael, avec cette différence, que le peintre a ici sur le poëte l'avantage de la réalité. Le tableau de Milton a quelque chose d'un peu vague: ce sont les souvenirs, les sentimens que réveille l'aspect de la nature; cela valoit mieux sans doute qu'une description froide et détaillée; mais Ruysdael nous offre la nature elle-même avec toute sa richesse, toute sa vérité: on erre dans ces avenues tortueuses où ce que l'on découvre donne le desir d'aller chercher ce qu'on ne voit point; on est frappé de ce reflet général de verdure qui se répète des arbres au sol et du sol aux arbres; l'ombre des arbres se répète aussi, avec une vérité rare, dans l'eau qui sépare la forêt en deux, et se prolonge dans le lointain; le tableau n'en est cependant pas obscurci: peu de paysages offrent autant de variété, d'abondance; et l'on ne sauroit trop admirer l'art du peintre, qui, dans un espace si étroit, rempli par des masses si larges, a su, par la disposition de ces masses, ouvrir à l'imagination un champ si vaste qu'elle parcourt avec liberté.

Les figures de ce paysage sont de Berghem, qui fut, comme on sait, ami intime de Ruysdael, et qui, s'il ne fut pas son maître, lui prêta au moins le secours de ses conseils (2). Elles sont touchées avec beaucoup de naturel et de finesse.

(1) .... *Me, goddess, bring*
To arched walks of twilight groves,
And shadows brown that sylvan loves,
Of pine, or monumental oak,
Where the rude ax with heaved stroke
Was never heard the nymphs to daunt,
Or fright them from their hallow'd haunt.
There in close covert by somme brook,
Where no profaner eye may look,
Hide me from day's garish eye, etc.

(Milton, *il Penseroso*, v. 132—141.)

(2) *Voyez* Descamps, *Vies des peintres flamands*, t. III, pag. 10.

Proportions. { Hauteur, 1 mètre 67 centim. = 5 pieds 1 pouc. 8 lig. 302.
Largeur, 1 93 = 5 11 3 559.



VÉNUS AU BAIN (*).

Polycharme avoit sculpté Vénus dans l'action de laver ses membres divins; et cette statue étoit placée à Rome dans le portique d'Octavie (1). Nous avons vu, en examinant une autre statue de la mère des Amours, avec quelle adresse les artistes grecs avoient choisi le moment du bain pour avoir un prétexte plausible de représenter sans aucun voile la Déesse de la beauté (2); et comment on avoit peu varié, depuis Praxitèle, la pose que ce grand artiste avoit donnée à sa Vénus de Gnide. D'autres statuaires, certainement postérieurs, avoient inventé les attitudes des Vénus accroupies, qui se ressemblent presque toutes, sauf quelques légères modifications. Telles sont la Vénus accroupie de la collection Farnèse (3); celles de la galerie de Florence (4), du Musée du Vatican (5), et du jardin de Ludovisi (6).

La statue que nous avons sous les yeux diffère de ces dernières par le mouvement du torse, et des bras, qui, tout modernes qu'ils sont, conservent encore assez d'antique pour que nous ne puissions douter que Vénus ne soit dans l'action de parfumer son corps avec ces essences incorruptibles et célestes dont il est parlé dans Homère (7). Il est même probable que, dans la main droite qu'elle tient élevée, la Déesse avoit une de ces fioles d'onyx dans lesquelles les femmes de l'antiquité conservoient ces baumes précieux que le luxe de leur toilette tiroit de la Palestine et de l'Arabie (8).

(*) Cette statue de marbre de Paros étoit autrefois placée dans la salle des Antiques au Louvre. Elle a 65 centimètres (2 pieds) de hauteur, ce qui donne à la figure supposée debout la dimension d'un mètre (un peu plus de trois pieds). La tête est rapportée: les bras, ainsi qu'une partie de la cuisse et de la jambe gauches, sont modernes.

(1) C'est ce que Pline semble indiquer liv. XXXVI, §. 4, n° 10. Il est le seul auteur qui ait fait mention de ce statuaire.

(2) Voyez ma description de la Vénus du Capitole, dans la 76me livraison du *Musée français*.

(3) Gravée dans le recueil de Cavallérius, n° 92.

(4) Maffei, *Statue di Roma*, tav. 28.

(5) *Museo Pio-Clementino*, t. I, pl. 10.

(6) Je ne connois pas de gravure de ce beau groupe; car Vénus y est accompagnée par l'Amour. Une Léda de la galerie Giustiniani est à peu près dans la même pose (*Galleria Giustiniani*, t. I, tav. 38). Plusieurs pierres antiques gravées nous offrent Vénus dans une attitude pareille. La déesse y est ordinairement représentée ayant sur ses bras élevés ou la tunique qu'elle dépose, ou une draperie destinée à sécher ses membres. Le genre du travail, dans la gravure en pierres fines, ne présente dans l'exécution de ces accessoires ni les difficultés ni les inconvéniens qui en empêcheroient l'exécution en ronde-bosse.

(7) *Odyssea*, l. IX, v. 363 sqq., et *Hymn. in Venerem*, v. 61.

(8) Catulle, *de coma Berenices*, ou *carmen* LXVI, v. 82 et 83; Horace, *Carm.*, l. IV, od. 12, v. 17; et les anciennes Scholies d'Acron et de Porphyre sur ce vers.

VÉNUS AU BAIN.

La pose de cette figure a tant de grâce, qu'elle plaît malgré les dégradations qu'elle a souffertes ; et la médiocrité des restaurations ne doit pas nous empêcher d'être reconnoissans envers l'artiste moderne qui, en rendant à la statue une intégrité apparente, nous a mis à portée de reconnoître une partie des charmes que l'auteur ancien avoit su donner à son ouvrage.



LE MARIAGE

DE S^TE CATHERINE D'ALEXANDRIE,

D'APRÈS LE CORRÈGE.

Catherine, dit son historien, fille d'un *roi d'Alexandrie,* belle, fière et instruite dans les doctrines des philosophes, dédaignoit le mariage et ne vouloit pas entendre parler du christianisme. Un hermite parvint cependant à exciter sa curiosité en lui promettant un époux supérieur à elle en toutes choses, supérieur même à toutes les autres créatures. Désirant le voir, elle consentit, pour y parvenir, à prier devant une image de la Vierge tenant son fils sur ses genoux. Après sa prière, elle s'endormit et vit en songe le Christ, *beau par-delà toute beauté* (*ultra omnem pulchritudinem speciosum*). Sa mère lui offrit Catherine pour épouse; il la refusa, et dit qu'*elle n'étoit point belle.* Catherine s'éveilla éprise d'amour, et *s'attrista jusqu'à la mort.* L'hermite consulté prit cette occasion pour l'instruire dans la foi chrétienne et lui donner le baptême. La nuit suivante, après de nouvelles prières, Catherine, endormie de nouveau, revit en songe le Christ environné d'anges et plus éclatant que le soleil; sa mère lui conduisit Catherine; il l'accepta pour épouse, et lui mit au doigt un anneau divin qu'elle y retrouva à son réveil.

Ce n'est pas l'Amour enfant que les peintres ont donné à Psyché pour époux; c'est toujours le Christ enfant qu'ils ont représenté mettant au doigt de sainte Catherine l'anneau divin, gage de leur union. Rien cependant dans le récit de l'évêque de Jasolo, historien de Catherine, ne les empêchoit de choisir une autre époque de la vie du Christ. Ils auroient pu le montrer un peu au-dessus de celle où il parut dans le temple, au milieu des docteurs étonnés de sa beauté autant que de sa sagesse; et cette divine adolescence s'unissant, sous les auspices d'une mère, à la pureté virginale, eût offert sans doute le tableau le plus gracieux que l'imagination fût capable de concevoir; ils auroient pu le représenter dans sa gloire, tel qu'il est assis auprès du trône de son père, et, à la prière de Marie, abaissant ses regards sur son humble épouse. Telle paroît même

avoir été l'idée du légendaire; mais le génie des peintres les a mieux inspirés. Ils ont senti que, dans un pareil sujet, la condition la plus nécessaire étoit d'écarter tout ce qui pouvoit arrêter l'esprit sur l'idée d'une union terrestre; et l'enfance du Christ a conservé à l'amour de Catherine tout ce qu'il a de mystique, en lui laissant son caractère indéterminé entre l'impression causée par l'objet sensible et le desir d'une possession purement intellectuelle.

Dans le charmant tableau du Corrège, l'expression des traits de la jeune fille est celle d'une dévotion ingénue. Quoique le tableau ne présente que la partie supérieure de sa figure, on juge qu'elle est agenouillée devant la Vierge: celle-ci, assise, tient son fils sur ses genoux. Les yeux de Catherine, timidement baissés, se fixent sur la main de l'enfant, qui, de l'air d'une attention enfantine, tient le doigt de la jeune fille, très-occupé d'y placer l'anneau. Ces deux mains sont unies dans une de celles de la Vierge; de l'autre elle semble diriger l'action de son fils. Catherine s'appuie sur une roue dans laquelle est passée une épée, instrument de son double martyre. Derrière elle, S. Sébastien, quelques flèches à la main, contemple ce spectacle d'un air de joie et de complaisance. Les légendes font mourir S. Sébastien sous Dioclétien, et convertissent sainte Catherine sous Maxence. Dans un sujet historique, les réunir seroit un anachronisme; mais le sujet mystique confond les temps comme les natures; et, quelles que soient les raisons qui aient engagé Le Corrège à rassembler ces deux saints dans le même tableau, rien dans un pareil assemblage ne blesse les convenances du sujet, et il a pu également, sans manquer à la vraisemblance historique, qui n'entre ici pour rien, anticiper l'avenir, non seulement en plaçant sous la main de Catherine au moment de son mariage les instrumens de son martyre, mais encore en laissant entrevoir dans le lointain du vaste paysage qui sert de fond à son tableau, d'un côté le martyre de S. Sébastien, de l'autre celui de sainte Catherine.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1m	22centim	= 3pieds	8pouces.
	Largeur,	1	22	= 3	8



LE PETIT FAISEUR
DE BULLES DE SAVON,
D'APRÈS FR. MIERIS.

On ne trouve pas entre les peintres du nord, comme parmi ceux de l'Italie, ces grandes divisions d'écoles, distinguées, soit par la manière particulière d'un maître, soit par un système général auquel se sont constamment ralliés les maîtres d'une même école. L'art, en Italie, s'élevoit à la fois, pour ainsi dire, de toutes les parties du sol; de vives imaginations le concevoient sous différens points de vue; et, affranchies par les bienfaits des princes de la dépendance du public, elles communiquoient au goût général ces directions diverses qui contribuoient ensuite à l'animer sans l'assujettir. Le talent des peintres du nord, quoique répandu sur une assez grande surface, sembla sortir d'un même centre ou du moins appartenir à un même goût. Les républiques ne sont pas toujours, autant qu'on le pourroit croire, le séjour de l'originalité; le besoin continuellement senti du suffrage général accoutume les hommes à se modeler sur des habitudes et une opinion communes; et le public, lent à discerner, commande souvent à l'homme de génie les mêmes choses qu'à l'homme médiocre. Le public du nord commanda rarement à ses peintres ces grandes entreprises auxquelles pouvoient seules suffire la fortune d'un souverain ou la richesse d'un clergé catholique; le climat ne permettoit pas non plus d'employer à l'ornement des édifices ces immenses fresques, gloire des palais de l'Italie. Des amateurs, bornés dans leur luxe, formèrent le goût de leur pays sur les dimensions auxquelles ils pouvoient atteindre; et les chefs-d'œuvres du travail et d'une imitation bornée furent mis à la place des chefs-d'œuvres de l'imagination. Chez des peuples moins sages, moins fidèles au bon sens, moins frappés de la vérité, le genre prescrit en quelque sorte aux écoles flamandes et hollandaises eût infailliblement dégénéré en *manierisme* et en affectation; et c'est un phénomène remarquable que cette individualité de talent conservée dans un genre toujours le même, et cette parfaite vérité, souvent obtenue par le

travail le plus minutieux. En prenant pour guide le goût de leur pays, les peintres du nord demeurèrent constans à ne prendre que la nature pour modèle; elle seule pouvoit donner un Gérard Dow et un Mieris.

La vie de Mieris ressemble à celle de beaucoup de peintres de son temps et de son pays : destiné, par la profession de son père, à l'état d'orfèvre, par sa vocation à la peinture, après quelques obstacles, il suivit sa vocation; élève de Gérard Dow, il ne fut point écrasé par la réputation de son maître; recherché des amateurs et des princes d'Allemagne, il refusa la fortune qui lui fut offerte hors de son pays, où la richesse vint le trouver; bon et honnête homme, il n'eut de foible que son goût pour le vin, ou plutôt pour Jean Steen, parfait ivrogne et conteur amusant; en l'écoutant, Mieris buvoit et s'enivroit avec lui. Sortant une nuit d'une de ces débauches, il tomba dans un égout : il y seroit mort sans un savetier et sa femme qui l'entendirent et l'en tirèrent. Quelques jours après, Mieris, sans leur dire qui il étoit, leur apporta un petit tableau; ne sachant que faire de ce présent, la savetière alla consulter le bourguemestre Maas, qu'elle avoit servi autrefois; le bourguemestre, qui reconnut la main de Mieris, lui conseilla de vendre ce tableau huit cents florins, qu'elle en trouva sans peine. Mieris corrigé, mais trop tard, par cette aventure, mourut peu de temps après, âgé de quarante-six ans.

Mieris égale presque Gérard Dow pour la vérité, et le surpasse, s'il est possible, pour le fini; s'il n'en a pas la finesse d'expression, du moins a-t-il souvent atteint son parfait naturel, comme on peut s'en convaincre par le tableau dont nous donnons la description. Auprès d'une fenêtre, un enfant d'une jolie figure, et richement vêtu, souffle dans une coquille des bulles de savon; près de lui est une fleur dans un vase; derrière lui, une femme debout, mise simplement et tenant un petit chien, montre du doigt au spectateur les amusemens de l'enfant : la fenêtre est surmontée d'une vigne qui ombrage une cage d'oiseau; on y voit grimper un limaçon, et sur l'appui est gravé le millésime M. DCLXIII.

PROPORTIONS.	Hauteur,	24 centim.	0 mill.	=	9 pouces	0 lig.
	Largeur,	17	3	=	6	6


M·DC·LXII

VUE D'UN TORRENT,

D'APRÈS J. RUISDAAL.

Comme Ruisdaal a placé, dans un grand nombre de paysages, des chutes d'eau et des torrens, on a voulu croire qu'il avoit pris plaisir à reproduire ainsi son nom, qui signifie, *ruisseau tombant dans une vallée* (1): il n'est pas impossible que cet insipide rapprochement se soit présenté une fois à l'esprit du peintre; mais comment imaginer qu'un motif si frivole l'ait habituellement dirigé dans le choix de ses sujets et dans la composition de ses tableaux? C'est dans la nature même du genre auquel il s'étoit consacré, et dans le caractère particulier de son talent, qu'il en faut chercher les véritables raisons. Ruisdaal, comme Berghem son ami, ne sortit jamais de la Hollande; son imagination ne s'enrichit point par le spectacle d'une multitude de sites variés et d'effets différens; il n'eut point occasion d'apprendre à combiner la nature forte, riche et un peu sombre des pays du nord avec la nature brillante, gracieuse et transparente des climats du midi; peu habile d'ailleurs dans l'art de peindre la figure, il étoit privé par-là de l'un des plus puissans moyens de diversifier ses paysages par des scènes animées: réduit ainsi à un petit nombre de sujets, et craignant de tomber dans la monotonie et dans la froideur, il chercha à éviter cet inconvénient par l'emploi de l'eau et de tous les accidens auxquels elle donne lieu dans la nature; ces accidens sont si nombreux et si divers, que l'artiste en peut tirer mille ressources pour introduire de la variété dans des sites d'ailleurs assez semblables; un ruisseau, une cascade, un torrent, suffisent pour changer toute la disposition d'un paysage, et pour donner aux rochers, aux habitations, aux groupes d'arbres, des aspects tout différens; la lumière en reçoit une teinte plus diaphane et plus légère; les objets réfléchis dans les eaux se multiplient en quelque sorte, et se présentent sous des formes plus vagues. Que l'eau soit agitée, qu'elle tombe en chutes rapides et irrégulières, et à l'avantage de la variété s'ajoute celui du mouvement; un paysage coupé

(1) Descamps, *Vie des Peintres flamands*, etc., t. III, p. 11, édit. de 1671.

par un torrent n'offre pas une apparence inanimée, et peut plus aisément se passer de figures et de scènes vivantes. De même que, dans la réalité, on s'arrête long-temps sans ennui auprès d'une eau bruissante dont le fracas ou seulement le murmure occupe et satisfait l'imagination qui croit y apercevoir une sorte d'activité et de vie, de même, sous le pinceau de l'artiste, la monotonie du site le plus simple et le plus désert est animée, peuplée, si l'on peut le dire, par le mouvement des eaux, la rapidité de leur chute, et la variété de leurs effets.

Le tableau que nous décrivons offre un exemple frappant de ce résultat de l'introduction des eaux dans un paysage qui n'a rien de remarquable; le devant est entièrement occupé par le torrent qui se précipite, se brise, rejaillit de tous côtés, au milieu de buissons, de rochers et de troncs d'arbres qui semblent ne faire obstacle à son cours que pour multiplier les accidens de sa chute, et leur prêter des formes plus variées et plus pittoresques; sur la droite s'élèvent des rochers couverts d'arbustes et surmontés d'un vieux château de construction gothique; sur la gauche est placée une chaumière entourée d'arbres; à l'entrée d'un pont de bois jeté sur le torrent s'arrêtent trois paysans qui s'entretiennent sans paroître faire la moindre attention au fracas dont ils sont environnés. Les masses sont disposées avec beaucoup d'art, et les eaux sont peintes avec une hardiesse pleine de vérité.

Les figures de la plupart des tableaux de Ruisdaal sont l'ouvrage de Vouwermans ou de Van den Velde, avec lesquels il étoit étroitement lié.

Ce tableau est peint sur bois.

Proportions.	Hauteur,	$1^{\text{mètre}}$	$2^{\text{cent.}}$	$4^{\text{mill.}}$	$= 3^{\text{pieds}}$	$1^{\text{pouc.}}$
	Largeur,	0	88	0	= 2	5







CENTAURE.

GROUPE (*).

Le caractère sauvage des montagnards de la Thessalie, qui les premiers avoient introduit l'usage de chasser à cheval (1), les avoit fait regarder par leurs voisins épouvantés comme des monstres composés du mélange bizarre des formes humaines avec celles du cheval; mais leur férocité ne les rendoit pas toujours insensibles aux attraits de l'amour ni aux charmes du vin. Cette allégorie fut exprimée par deux statuaires asiatiques dans deux groupes qui existent encore (2). Dans le premier, un jeune Centaure captivé par l'Amour, semble joyeux de pouvoir offrir à sa maîtresse le produit de sa chasse; dans l'autre, dont nous avons une imitation sous les yeux, un Centaure d'un âge mûr est vaincu par l'ivresse.

Homère avoit attribué à l'ivresse du Centaure Eurytion la cause de sa ruine (3). C'est probablement Eurytion que ce marbre nous montre les mains attachées derrière le dos, et obéissant malgré lui au petit cavalier qui le monte, et qui, fier de sa victoire, le fait marcher à coups de fouet.

Le Centaure indique assez par son mouvement son dépit et sa répugnance inutiles, et ce mouvement a été imité des groupes sculptés sur les métopes du Parthénon (4). Mais l'expression de la tête est différente et sublime: on sent que l'artiste n'a pu l'imaginer sans avoir vu le Laocoon (5). Et quel goût a dû présider à cette imitation où le noble désespoir d'un héros est devenu l'expression de la rage d'un monstre! Les

(*) Ce groupe de marbre de Paros, haut de 4 pieds 8 pouces, fut trouvé, suivant une tradition, sur le mont *Célius*, près du *Latran*, à peu près dans le même endroit où fut découverte de nos jours une imitation du groupe qui en étoit le pendant. Voy. le *Mus. Pio-Clem.*, t. I, pl. 52. Il étoit placé à la *villa Borghese*.

(1) C'est de cet usage que j'ai tiré une nouvelle étymologie de leur nom (*Museo Pio-Clementino*, pl. 26, p. 55, note (*d*)).

(2) Aristéas et Papias d'Aphrodisias en Carie: ils ont gravé leurs noms sur deux groupes de marbre noir représentant deux Centaures (*Museo Capitolino*, t. IV, pl. 31 et 32). J'ai parlé, dans l'endroit cité du *Museo Pio-Clementino* de ces ouvrages et des imitations, que nous en avons en marbre de Paros. L'excellence du travail fait conjecturer que celle-ci est de la main des mêmes maîtres. Elle pourroit cependant être l'ouvrage d'un autre ciseau: nous avons remarqué dans le *Musée français* que de grands artistes anciens ne dédaignoient pas d'imiter des ouvrages faits par d'autres statuaires. Le Centaure que nous examinons diffère un peu du modèle: par exemple, on a supprimé la peau de panthère qui enveloppe le bras gauche du Centaure de marbre noir.

(3) *Odyssée*, l. XXI, v. 298.

(4) Stuart, *Antiq. of Athens*, t. II, c. 1, pl. 10.

(5) Voyez mon explication du Laocoon dans le *Musée français*.

formes humaines de la tête ont été altérées; les oreilles pointues sont conformes à celles des Satyres, ou plutôt à celles des chevaux; le bout du nez et un certain renflement des narines rappellent les naseaux d'un cheval hennissant; les cheveux hérissés ressemblent à une crinière coupée. Toutefois, malgré ces altérations, la physionomie du Centaure n'est ni sans beauté, ni sans noblesse : c'est un monstre qui n'est pas indigne de rivaliser ou de combattre avec des héros. Les formes du torse sont d'un style élevé; et une imitation étonnante des chairs et de la peau s'y fait remarquer plus peut-être que dans toute autre statue antique. Je ne dirai rien de la partie où ces deux natures sont entées l'une sur l'autre, et où les hanches de l'homme deviennent les épaules du cheval. Zeuxis avoit su donner la solution de ce problême difficile, et les artistes postérieurs n'ont eu qu'à imiter une conformation dans laquelle rien ne paroît choquer la vraisemblance (1).

Quant à l'enfant, c'est le génie de Bacchus; on le reconnoît à sa couronne de lierre. Nous avons vu quelle étoit l'action de sa main droite : il tenoit probablement dans la gauche le lien qui attache les bras du Centaure, et qui lui servoit de rênes. La ceinture qui serre le corps du génie est parfaitement conservée : on y distingue la boucle qui en réunit les deux extrémités; mais on n'y voit ni attaches ni vestiges d'autres accessoires (2). Cette particularité empêche absolument de prendre cet enfant pour le fils de Vénus. La ceinture est celle dont se servoient les cavaliers; et le génie de Bacchus en fait usage depuis qu'il a subjugué les Centaures, et qu'il les dresse pour servir aux fêtes et aux triomphes du vainqueur des Indes.

(1) Lucien, *in Zeuxi;* Philostrate, *Imagin.*, l. II, n. 2.

(2) Pollux, *Onomast.*, l. VII, n. 65. Cette ceinture s'appeloit περίζωμα et περιζώστρα. Voyez aussi Polybe, l. VI, c. 23.



JUDITH
EMPORTANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE,
PAR CHRISTOPHE ALLORI.

Christophe Allori, né à Florence en 1577 et mort en 1621, étoit fils d'Alexandre Allori, et reçut de son père les premières leçons de son art. Mais Alexandre Allori, élève du Bronzino, appartenoit à cette école qui, après la mort de Michel Ange, sembloit s'être vouée à l'imitation des ouvrages et du style de ce grand maître : il étoit fort savant en anatomie, avoit de la verve, de l'expression, et manquoit de souplesse, d'harmonie et de couleur. A l'époque où son fils Christophe commençoit à pouvoir juger par lui-même, et chercher une manière qui lui fût propre, une révolution se préparoit dans l'école florentine. Louis Cigoli, Grégoire Pagani et Dominique de' Passignani avoient vu quelques tableaux du Baroccio; ce riche et suave empâtement de couleurs, ce *faire* moelleux les avoient charmés; ils se mirent à étudier dans les ouvrages de ce peintre, et plus encore dans ceux du Corrège, la science du coloris et du clair obscur, et abandonnèrent pour cette séduisante manière la vigueur un peu sèche des successeurs de Michel Ange. « S'ils se fussent appliqués, dit Lanzi, à donner aux formes quelque chose de l'élégance grecque, et un peu plus de finesse aux expressions, la réforme de la peinture, qui eut lieu en Italie vers cette même époque, appartiendroit à Florence autant qu'à Bologne (1). »

Christophe Allori se rangea du parti des réformateurs, et fut peut-être le plus distingué de tous. « Quand je considère, dit Lanzi, la perfection à laquelle il parvint dans une vie assez courte, il me paroît le Cantarini de son école. Il lui ressemble par la beauté, la grâce, le fini des figures; seulement dans les ouvrages du Cantarini, il y a plus de beau idéal, et dans ceux de Christophe Allori, la couleur des chairs est plus heureuse. Ce qui le rend encore plus remarquable, c'est qu'il ne connut ni les Carrache, ni Le Guide; il suppléa à tout par un discernement plein de délicatesse et l'application la plus opiniâtre; jamais son pinceau ne quittoit la toile tant que sa main n'avoit pas fidèlement rendu ce qu'avoit conçu son esprit. (2). »

(1) Lanzi, *Stor. pitt. della Italia*, t. I, p. 227. (2) *Ibid.* p. 236.

JUDITH EMPORTANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE.

Alexandre Allori ne pardonna jamais à son fils d'avoir abandonné sa manière pour en adopter une nouvelle : cette innovation fut entre eux le sujet de querelles interminables. La vieillesse voit tout dans le passé et ne veut rien perdre de ses souvenirs; la jeunesse voit tout dans l'avenir et ne veut rien sacrifier de ses espérances. Alexandre Allori tenoit à l'énergie un peu dure de son style, comme Caton à l'âpreté des formes de l'ancienne constitution romaine; mais, comme dit Montaigne, la jeunesse a le vent pour elle; l'école du Cigoli, du Passignano, de Christophe Allori l'emporta, et elle fait époque dans l'histoire de la peinture à Florence.

La *Judith* est un des plus beaux ouvrages de ce dernier maître; ce n'est pas qu'on y trouve une expression spécialement appropriée au sujet; le peintre ne s'est point attaché à rendre cet enthousiasme singulier d'une femme juive, au moment d'une action qu'un siècle et un peuple barbares ont pu appeler héroïque, puisqu'elle étoit le fruit d'un patriotisme plein de dévouement; on ne voit rien de barbare dans la tête de Judith; rien n'y rappelle une joie fanatique; elle est noble, calme, d'une beauté sévère : peut-être la légère nuance de tristesse qui s'y laisse entrevoir contribue-t-elle à adoucir ce que, sans cela, ces yeux noirs, ces cheveux noirs, cette bouche dure et froide, ce maintien grave et tranquille, au milieu d'une action si terrible, auroient pu avoir de repoussant : Judith ne montre aucune sensibilité, aucune émotion : elle emporte la tête d'Holopherne, comme Catherine de Médicis reçut celle de Coligny:

> Médicis la reçut avec indifférence,
> Sans paraître jouir du fruit de sa vengeance,
> Sans remords, sans plaisir, maîtresse de ses sens...... (1)

L'exécution est admirable; les chairs sont pleines, moelleuses, veloutées; tous les traits sont peints avec ce fini qui ajoute à la vérité sans dégénérer en détails minutieux. Les cheveux en particulier sont d'une extrême souplesse et du plus bel effet.

On a conservé sur ce tableau une singulière anecdote. On raconte qu'Allori, amoureux de la *Mazzafirra*, et tourmenté à l'excès par les caprices de cette femme, laissa croître sa barbe, se peignit en Holopherne, et fit, dans sa Judith, le portrait de sa maîtresse : singulière vengeance, qui rappelle la vie licencieuse de ce peintre : « Ses vices, dit Lanzi, le dérangeoient fort souvent de son travail; c'est pour cela que ses tableaux sont rares et qu'il n'est pas très-connu (2). »

(1) *Henriade*, chant II.

(2) *Storia Pitt. della Italia*, t. I, p. 236.

PROPORTIONS. Hauteur,	1 mètre	39 centim	= 4 pieds	3 pouc	4 lig	179.
Largeur,	1	11	= 3	5	0	057.



LES BOURGUEMESTRES

DISTRIBUANT LE PRIX DU JEU DE L'ARC,

PAR VAN DER HELST.

Barthélemi Van der Helst, né à Harlem en 1613, jouit de son vivant, et avec justice, d'une si grande réputation qu'il fut mis à côté de Van-Dyk, auquel il ressemble en effet pour la manière et la couleur (1). On sait peu de détails sur sa vie; il la passa toute entière à Amsterdam, où il mourut à un âge assez avancé, laissant un fils qui devint un bon peintre de portraits.

C'étoit aussi dans le portrait qu'excelloit Barthélemi. Le *Musée Napoléon* possède de lui, sous le N° 323, un portrait d'homme vêtu en noir, peint d'une manière large, vigoureuse et finie. Les historiens en citent plusieurs autres également remarquables par la fermeté et la grâce du *faire*, entre autres celui d'une femme, *Constance Reïns*, vanté par le poëte hollandais *Jean Vos*, et celui d'un officier (2) : ce dernier doit être maintenant dans le cabinet du roi de Bavière à Munich.

Barthélemi peignit aussi le tableau, et avec beaucoup de succès; ses *Chefs de la milice bourgeoise*, qu'on voyoit à la maison de ville d'Amsterdam, sont de grandeur naturelle et d'une beauté rare : ce sont encore de grands portraits réunis en un tableau : « Les chairs, les étoffes, les « vases d'or et d'argent, dit Descamps, sont imités avec une très-grande « perfection. » On voit que tout en agrandissant sa toile ce maître ne sortoit pas de son genre.

Ce sont ce même genre et ces mêmes mérites que l'on retrouve dans le petit tableau dont nous offrons ici la gravure : ils y sont portés à un haut degré de perfection. Quatre bourguemestres ou magistrats assis discutent pour savoir à qui ils adjugeront le prix de l'arc; trois d'entre eux tiennent les ornemens qui doivent servir de prix; le quatrième, placé sur la droite, est celui qui parle; celui à qui il s'adresse, tourné vers le spectateur, paroît être, soit par sa position, soit par le caractère de la

(1) Descamps, *Vies des Peintres flamands*, etc. t. II, p. 200, édit. de 1754.

(2) Descamps, *ibidem*.

tête, le premier en dignité; il semble que ce soit de lui que dépende surtout la décision; les deux autres écoutent. Une femme, dans le fond à gauche, tient aussi un ornement; sur la droite, aussi dans le fond, paroissent les trois concurrens, leur arc à la main : ce sont des enfans; leur expression et leur attitude sont d'une naïveté, d'une simplicité parfaitement convenables à leur âge; ils attendent avec une inquiétude qui n'a rien d'agité ni de triste. Les quatre figures principales offrent une variété, une vérité de caractères pleine de charmes : elles peuvent aisément être prises pour des portraits, tant on y retrouve la nature. Celle qui est placée le plus en avant a dans l'expression et dans la pose une noblesse et un esprit qui n'altère en rien la simplicité; celle qui parle paroît tenir beaucoup à persuader, et son geste, son regard indiquent très-bien son intention; les deux autres ont, dans leur air de bonhomie, une certaine gravité magistrale qui concourt heureusement à l'effet général. Point de distraction, point de mouvement étranger à l'action; l'ensemble de la scène frappe au premier coup d'œil; tous les détails s'y rapportent bien; et ces détails sont vrais, fins, spirituels : il n'est pas jusqu'au chien, placé sur la gauche, qui ne semble porter un caractère tranquille et grave.

L'exécution est à la fois large et très-finie, sans recherche et sans dureté : les costumes sont entièrement noirs; cependant ils forment avec la couleur des draperies et du fond un ensemble plein d'harmonie. Les ornemens qui doivent être donnés en prix sont en or et peints avec un saillant, un brillant dont l'éclat fait ressortir la vérité. Les plis des draperies sont grands et souples : enfin la distribution de la lumière est simple et vraie, ce qui n'arrive pas toujours dans les tableaux de cette école.

Une inscription légèrement tracée sur une ardoise où sont gravés les divers degrés auxquels ont atteint les concurrens donne la date du tableau; elle porte : *Bartholome Van der Helst fecit* 1655. Ce maître avoit donc alors quarante-deux ans. On ignore l'époque précise de sa mort. Ses tableaux ne sont pas en grand nombre : on les trouve presque tous dans la Hollande ou dans la Flandre. Le Musée Napoléon n'en possède que deux, celui que nous venons de décrire et le portrait dont nous avons parlé.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	51 centim.	= 1 pieds	6 pouc.	10 lig.	798.
	Largeur,	0	71	= 2	1	10	307.



PAYSAGE,

PAR REMBRANDT.

Ce n'est pas seulement dans l'exécution, c'est aussi dans le choix et dans la conception des sujets que se retrouve le caractère particulier du talent des grands artistes. Rembrandt n'eût consenti qu'avec peine à resserrer dans un paysage étroit et régulier la fécondité et l'énergie de son pinceau; il devoit préférer une nature riche, variée et singulière qui donnât occasion à de hardis contrastes et à de brillans effets de lumière et de couleur. C'est aussi dans cette intention qu'a été composé le paysage que nous décrivons; une grande étendue d'un terrain inégal et montueux, couvert de bois sombres distribués sur une multitude de plans, et coupé par une rivière qui coule entre des rives escarpées qu'unit un frêle pont en planches, établi sur de simples piliers faits de troncs d'arbres; c'étoit là ce qui convenoit à ce génie ardent qui méconnoissoit souvent les préceptes du beau, parceque toute règle lui paroissoit une gêne, et qui ne vouloit consulter que la nature, parceque la nature seule lui ouvroit un champ assez vaste et assez libre. Il y auroit de l'ingratitude à reprocher à un homme aussi supérieur de n'avoir pas réuni tous les genres de supériorité. Si Rembrandt eût recherché le style noble, élevé et pur de Raphaël ou du Poussin, il n'eût pas été Rembrandt, et les arts auroient eu à regretter ces compositions originales et vigoureuses dont les défauts sont plus que rachetés par des beautés inimitables qui les font même oublier.

Tous les mérites de Rembrandt se retrouvent dans ce grand paysage, ébauche brillante et fière où l'énergie de la couleur fait ressortir les effets d'une lumière largement et savamment distribuée. Les premiers plans sont sombres; les sommités seules des objets sont frappées des rayons du soleil; sur les plans qui succèdent, ces rayons se versent avec tout leur éclat, et produisent à travers l'épaisseur des grands arbres placés sur la droite un contraste plein d'harmonie malgré sa hardiesse. La colline située à la gauche est garnie de pins, de mélèses et d'autres arbres moins élevés, plus clair-semés et moins touffus; aussi n'est-ce pas sur ce

point que le peintre a fait tomber et frapper le plus vivement la lumière; il a senti qu'elle auroit d'autant plus d'effet, qu'elle arriveroit derrière et à travers des masses plus fortes et plus profondes. Au milieu d'une végétation si riche et si variée, il n'a pas eu besoin de multiplier les figures; elles sont jetées de loin en loin et comme au hasard dans l'immensité de cette nature un peu sauvage. Sur la droite, deux chasseurs causent ensemble; quelques bestiaux et un pâtre paroissent sur la lisière de la partie lumineuse; deux hommes sont arrêtés sur le pont; et, dans l'enfoncement à gauche, on entrevoit deux figures qui paroissent aussi deux chasseurs placés et s'entretenant comme les deux premiers. Les lointains, qui contiennent un grand nombre de plans, sont successivement sombres et éclairés d'après le même système et avec autant de bonheur. Partout, sur les devans comme dans les fonds, on reconnoît cette vigueur de pinceau qui donne à une ébauche plus d'éclat que n'en ont souvent des compositions soigneusement terminées.

Les paysages de Rembrandt, surtout d'une aussi grande dimension, sont assez rares.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	8 centim.	=	3 pieds	3 pouc.
	Largeur,	1	62	=	4	11





LA PROVIDENCE.

STATUE (*).

Lorsqu'une figure antique nous parvient sans aucun attribut et sans aucun emblême qui en déterminent le sujet; lorsqu'en même temps on ne peut tirer aucune induction du caractère de la tête, parce que cette partie est le fragment de quelque autre statue, l'antiquaire qui présente cette figure à l'attention du public ne peut que faire connoître les motifs qui ont dirigé la restauration, et montrer les convenances, les particularités et le mérite des fragmens réunis.

Les deux circonstances que l'on vient d'indiquer se rencontrent dans la figure que nous avons sous les yeux. Le corps est remarquable par l'ample draperie qui l'enveloppe, et dont l'agencement imite un de ces effets momentanés et fugitifs que les artistes cherchent quelquefois à saisir pour mettre de la variété ou de la nouveauté dans leurs compositions. Telle est ici la disposition du *peplum:* il est déjà tombé de l'épaule gauche, et n'est plus retenu que par la saillie du sein; on voit l'instant où il va glisser et où seront dérangés les plis que cet accident a formés sur la poitrine (1).

Cette draperie magnifique s'accorde fort bien avec l'air et l'ornement de la tête, qui a beaucoup de noblesse et de dignité, et qui est surmontée de la *stlengis,* ou diadême qu'on remarque ordinairement sur la coiffure des déesses (2).

Le globe céleste que le sculpteur moderne a placé dans la main gauche de la statue lui donne le caractère de cet être allégorique que les anciens appeloient Πρόνοια θεῶν, et *Providentia deorum,* « la Providence des « dieux. » Ils avoient érigé des autels et des statues à cet attribut personnifié de la divinité qui gouverne le monde, et la représentoient ordinai-

(*) Cette statue de marbre pentélique, tirée de la salle des Antiques du Louvre, est haute de 2 mètres 6 centim. (6 pieds 4 pouces). La tête antique, d'une belle conservation, est rapportée; les bras, les pieds et quelques parties de la draperie sont modernes.

(1) On a eu lieu de faire la même remarque, dans le *Musée français* (79me livraison), sur la chlamyde du personnage romain dit le *Germanicus.*

(2) *Stlengis,* στλεγγίς; c'est le nom que les anciens donnoient à cet ornement de la coiffure: voyez Athénée, l. IV, p. 128; et le *Museo Pio-Clementino,* t. VII, p. 92.

rement sous la figure d'une déesse tenant un globe (1). Ce symbole, emprunté à l'astrologie judiciaire, est le globe céleste de la Parque Lachésis (Ἑιμαρμένη), sur lequel on supposoit tracées les destinées des hommes et celles des nations, par la position et le mouvement des astres qui avoient présidé à la naissance des mortels, ou à la fondation des villes et des empires (2).

Le caractère majestueux de la tête et le genre de la coiffure ne conviendroient pas à la Muse Uranie, dont le globe céleste est aussi un attribut : l'un et l'autre conviennent parfaitement à la figure allégorique de la Providence.

Le style large mais un peu recherché de la draperie semble annoncer l'école grecque du temps des empereurs romains, époque à laquelle on a répété sur tant de médailles et avec le même attribut l'image de cette divinité.

(1) L'autel de la Providence est représenté sur les médailles d'Auguste de moyen bronze (Morellius, *Thes. num.*, XII, *priorum Imp. Augusti*, t. 30). Les frères Arvales faisoient des sacrifices sur cet autel (Marini, *Atti degli Arvali*, p. 80). Une statue de la Providence a été dessinée d'après Boissard, dans le *Trésor* de Gruter, p. 1075, n° 3; mais la main gauche, qui devoit tenir le globe, étoit perdue. On peut voir dans le *Dialogue* II[d] d'Agostini les types de plusieurs médailles impériales qui représentent la Providence des dieux. Quelques sophistes la confondoient avec Minerve, et reconnoissoient une Ἀθηνᾶ Πρόνοια, une Minerve *Pronoea*, ou Providence (Pausanias, l. x, c. 8) : c'est ainsi qu'on avoit altéré l'épithète plus ancienne de Προναία (*Pronaea*), *protemplaris*, « Minerve devant le temple, » qu'on avoit donnée à cette déesse parce qu'elle étoit révérée à Delphes, dans les avenues du temple d'Apollon (Hérodote, l. XCII; AEschyle, *Eumenid.*, v. 71). Une pierre antique gravée, que Winckelmann a publiée (*Monum ined.*, n° 81), représente le buste du Nil comme un emblème de la Providence des dieux pour l'Égypte : c'est ce que donne à entendre l'inscription qu'on lit sur la même pierre, ΠΡΟΝΟΙΑ ΘΕΩΝ.

(2) Sallustius, *de Diis et Mundo*, c. 9. Voyez le *Museo Pio-Clementino*, t. IV, t. 34, p. 67. Ce globe est représenté rayonnant sur quelques médailles de Pertinax (Havercamp, *Médailles de la reine Christine*, pl. XXIII), et interséqué du zodiaque sur quelques autres; preuves certaines que c'est le globe céleste, quoique le savant Eckhel ait soutenu le contraire (*D. N.*, t. VII, p. 144).



LA MAGICIENNE CIRCÉ,

PAR LE GUERCHIN.

JAMAIS peintre n'eut plus de verve, de fécondité, de flexibilité que Jean François Barbieri, dit *Le Guerchin :* ses fresques du dôme de Plaisance, de la Villa Ludovisi à Rome, du palais Zampieri à Bologne, lui ont valu une des premières places parmi ceux qui ont excellé en ce genre; elles sont même supérieures à ce qu'il a peint à l'huile. On a de lui deux cent cinquante tableaux, dont cent six tableaux d'autel, et cent quarante-quatre grandes compositions; et dans ce nombre ne sont point compris les portraits, les paysages, les madones, et les demi-figures. A Cento, sa ville natale, on ne peut faire un pas sans le rencontrer; les églises, les palais, les maisons y sont pleins de ses ouvrages. Il changea trois fois de manière; et, si l'on découvre dans toutes le caractère particulier de son génie, on y voit en même temps une facilité, une souplesse de pinceau très-rares. « Sa première manière, dit Lanzi, est la moins connue; « elle est pleine d'ombres très-fortes, de lumières très-vives; les traits « du visage et les extrémités y sont moins soignés, les chairs plus jau- « nâtres, la couleur moins agréable que dans ses tableaux postérieurs; c'est « dans le saint Guillaume qu'on voit à Bologne qu'il faut l'étudier (1). » S'étant lié ensuite avec Le Caravage, et porté par la nature même de son talent à ce genre de peinture hardi, chaud, toujours plein d'effet en dépit d'une sorte de trivialité, il s'y livra avec d'autant plus d'abandon, qu'il pouvoit ainsi laisser aller librement son imagination et son pinceau, sans s'arrêter à de longues méditations, à de laborieuses études : ses compositions furent animées, ses figures vivantes, ses chairs bien nourries, sa lumière concentrée et forte, ses expressions énergiques et vraies; il mérita alors le surnom de *Magicien* que lui ont donné depuis les Anglais (2).

Plus tard, voyant le succès de la grâce, de la fraîcheur, de la suavité du pinceau du Guide, il tenta d'en approcher, de donner à ses figures quelque chose de moins robuste et de plus léger, de varier davantage ses têtes, d'en rendre l'expression plus fine : ce fut sa troisième manière. On avoit appliqué aux deux artistes ce mot d'un ancien, que les figures

(1) Lanzi, *Stor. pitt. dell' Ital.* t. V, p. 126.
(2) Algarotti, *Lettere sopra la pittura*, t. VIII, p. 141.

de l'un étoient nourries de chair, et celles de l'autre de roses : Le Guerchin voulut essayer de mettre quelques roses dans ses chairs. « Ce changement, a-t-on dit, arriva à la mort du Guide, quand Le « Guerchin quitta Cento pour aller s'établir à Bologne, où il espéroit « tenir alors le premier rang; mais plusieurs tableaux peints dans ce style « pendant que Le Guide vivoit encore réfutent pleinement cette opinion. « On dit même que Le Guide remarqua cette révolution dans le talent « du Guerchin, et qu'il s'en vantoit en disant que celui-ci cherchoit à se « rapprocher de sa manière, tandis qu'il faisoit, lui, tout ce qu'il pouvoit « pour s'éloigner de la sienne (1). »

Je serois tenté d'attribuer la *Circé* au temps de cette troisième manière; aucun sujet ne se prêtoit davantage à la *magie* du Guerchin que le portrait de cette magicienne; il pouvoit la faire belle d'une beauté chaude et forte, l'entourer de cette beauté moitié sombre, moitié ardente dont Le Caravage et lui ont si bien connu les secrets; il pouvoit donner à la tête un caractère énergique; Circé tient sa dangereuse baguette, porte un vase rempli de poisons; son livre mystérieux est à côté d'elle : notre imagination est disposée à supposer là des passions, du clair-obscur, une puissance irritée qui va produire d'effrayans sortiléges. Le Guerchin n'a cherché que la grâce; sa Circé est plus séduisante qu'entraînée; son expression est douce, calme; elle porte sa baguette et ses poisons comme elle porteroit une baguette insignifiante, un vase ordinaire : on dit qu'elle prépare un meurtre, mais rien ne l'annonce; et la tête est charmante sans que rien y indique une femme plus passionnée ou plus redoutable qu'une autre.

Le costume est celui des femmes sarmates, conformément à une tradition de l'antiquité qui dit que Circé avoit épousé un roi sarmate et qu'elle l'empoisonna. Il est probable que cette prétendue Sarmatie étoit la Colchide, ou quelque pays situé sur les rives de la mer Noire, contrée où les anciens ont placé long-temps les magiciens et la magie (2).

(1) Lanzi, *ubi suprà*, p. 128.
(2) Voyez *Mythologie der Griechen von* M. G. Herrmann, t. II, p. 676.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	15 centim.	=	3 pieds	6 pouc.	5 lig.	788.
	Largeur,	0	93	=	2	10	4	263.



UNE JEUNE FEMME
ÉTUDIANT SUR LA MANDOLINE.
D'APRÈS TERBURG.

Les tableaux de genre étoient, dans le XVIIe siècle, au moins aussi recherchés que les ouvrages des plus célèbres peintres d'histoire; plus petits, moins coûteux, et par conséquent plus faciles à acquérir en grand nombre, ils offroient aux petits princes et aux grands seigneurs un moyen de former des galeries précieuses et considérables. Le goût des collections de tableaux étoit alors très-général; en Hollande, en France, en Allemagne, en Espagne, en Angleterre, ce genre de luxe sembloit inséparable de la fortune et du rang. Un artiste distingué s'attachoit à un riche amateur, vivoit chez lui, faisant en quelque sorte partie de la maison, peignoit pour lui un certain nombre de tableaux, et passoit ensuite successivement chez les divers amateurs dont il s'étoit fait connoître, pour y tenir la même place et s'y livrer aux mêmes travaux. En étudiant l'histoire des peintres hollandais et flamands, on en trouve un fort grand nombre parcourant ainsi l'Europe, sous la protection et à la suite de patrons puissans et amis des arts: dans ce temps où, suivant l'expression de La Fontaine,

> Tout petit prince a des ambassadeurs;
> Tout marquis veut avoir des pages;

tout grand seigneur vouloit aussi avoir son peintre; ainsi on voit David Teniers, premier valet de chambre de l'archiduc Léopold, et meublant de ses tableaux les diverses maisons de ce prince; Jean Thomas passant plusieurs années de sa vie chez l'évêque de Metz; Jean Spilberg attaché au duc de Wolfgang; Govaert Flinck, à l'électeur de Brandebourg, etc., etc. C'est ainsi que le comte de Pigoranda, ambassadeur d'Espagne au congrès de Westphalie, avoit avec lui son peintre, à qui il demanda un tableau de crucifiement; celui-ci, sentant l'entreprise au-dessus de ses forces, la fit exécuter en grande partie par Terburg, qui se trou-

voit alors à Munster; l'ambassadeur, surpris de la beauté de l'ouvrage, soupçonna que son peintre n'en étoit pas l'auteur, et parvint à lui arracher son secret, en lui promettant de ne pas le renvoyer pour le punir de son artifice; circonstance qui fournit une nouvelle preuve du genre de situation dans lequel se trouvoient souvent placés les artistes auprès des amateurs considérables qui les employoient. Le comte de Pigoranda s'attacha Terburg et l'emmena avec lui en Espagne; là, le talent de l'artiste lui valut bientôt les plus grands succès, tant à la cour que dans le monde : mais des talents et des succès d'une autre sorte alarmèrent la jalousie espagnole; Terburg fut obligé de partir secrètement pour Londres, où sa réputation le mit en état d'augmenter sa fortune, déjà assez grande. Malgré le prix excessif de ses tableaux et de ses portraits, il ne pouvoit suffire à l'empressement des amateurs. D'Angleterre il passa en France, où il ne fut ni moins bien reçu, ni moins heureux, et d'où, grâces à la facilité d'une société moins soupçonneuse que la société espagnole, il ne s'éloigna que pour retourner dans sa patrie jouir du fruit de ses travaux et les continuer dans une honorable indépendance : il mourut à Deventer, en 1681, âgé de soixante-treize ans, et son corps fut enseveli à Zwoll, où il étoit né.

Le mérite et le genre des tableaux de Terburg sont connus et se retrouvent dans presque tous ses ouvrages. Comme il excelloit à peindre le satin blanc, il en a placé à peu près partout; c'est de satin blanc qu'est vêtue la jeune femme du tableau que nous décrivons; elle étudie un morceau de musique, et l'expression de la tête offre bien tous les caractères d'une étude attentive. Nous sommes portés à croire que cette tête est un portrait : elle est pleine de grâce, de vérité et de finesse; la pose est simple et facile; l'accord le plus parfait règne entre la figure et les accessoires, coiffure, vêtemens, papiers de musique, qui sont peints avec une légèreté pleine d'harmonie : aussi ce tableau passe-t-il à juste titre pour un des chefs-d'œuvres de cet artiste, l'un des plus gracieux et des plus élégans de l'école hollandaise.

Il est peint sur bois.

Proportions.	Hauteur,	0^mètre	56^centim.	7^mill.	= 1^pied	8^pouc.
	Largeur,	0	44	9	= 1	4





PAYSAGE,

D'APRÈS GLAUBER.

On conçoit sans peine que les scènes domestiques et les tableaux d'intérieur occupent une grande place dans les écoles flamande et hollandaise; les habitudes et les occupations sédentaires, propres aux pays du nord, doivent souvent porter les yeux et l'imagination des peintres septentrionaux sur de pareils sujets; mais, par la même raison, il peut paroître singulier que le nord ait fourni la plus grande partie des paysagistes; qu'il ait même donné naissance, pour ainsi dire, au genre du paysage.

Les Flamands firent les premiers, du paysage, un genre à part qui ne s'introduisit en Italie que dans le courant du seizième siècle. Jusque-là, le paysage n'étoit employé que comme accessoire des tableaux d'histoire. Raphaël, le premier, avoit commencé à soigner cette partie de l'art, qui, même dans quelques-uns de ses ouvrages, est encore assez négligée; Le Titien donna au paysage une attention particulière; Annibal Carrache y porta cette vérité qu'il ramenoit partout: mais ils n'en firent guère qu'une dépendance du sujet historique; et, après eux, ceux des grands peintres d'Italie qui s'adonnèrent spécialement au paysage, comme Salvator Rosa, y ont presque toujours uni un talent distingué pour la figure; il est rare que leurs paysages n'offrent pas quelques scènes, soit historiques, soit mythologiques, dont ils ont voulu ajouter l'intérêt à celui qu'inspire la vue d'une belle campagne; comme nous le voyons dans les paysages du Poussin, que sa naissance donne à la France, mais dont les habitudes ont appartenu à l'Italie.

Les paysages flamands sont rarement ornés de scènes de ce genre; on en voit un assez grand nombre sans aucune figure; et la plupart n'offrent de créatures vivantes que des pâtres et leurs troupeaux, habitans naturels des champs, dont ils semblent à peine interrompre la tranquillité: souvent encore ces accessoires sont l'ouvrage de quelque ami du paysagiste, celui-ci n'ayant pas osé se hasarder dans un genre qui n'avoit pas été l'objet de ses études. Claude Lorrain en usoit communément ainsi, et

faisoit bien; quand, par hasard, il se trouvoit dans un de ses paysages quelques figures de lui, il disoit à l'acheteur: « C'est le paysage que je « vends; les figures, je les donne par dessus le marché. »

Une végétation forte, d'épaisses forêts, des eaux abondantes, des sites plus sauvages et par conséquent plus pittoresques, ont dû naturellement porter l'attention des peintres du nord sur la représentation des objets inanimés; tandis que l'imagination des peintres du midi, moins frappée de la nature qui les environne que distraite par le brillant soleil dont ils la voient éclairée, s'est tournée vers des scènes plus animées : peu porté à la méditation et à la mélancolie, un habitant du midi s'arrêtera rarement à se pénétrer des sentimens que fait naître, chez l'habitant du nord, la contemplation des scènes silencieuses de la nature. Le Tasse a peint, dans les jardins d'Armide, les prestiges de la magie, l'élégance de l'art, le mouvement des jeux et des plaisirs; c'est dans l'Éden de Milton que se trouvent la nature et la solitude.

Mais Milton étoit venu prendre ses couleurs en Italie : ainsi ont fait la plupart des peintres flamands. Glauber y passa plusieurs années; on s'en aperçoit au ton de sa lumière, à la légèreté de ses masses, aux édifices dont il décore ses paysages, en même temps que le fini un peu trop détaillé de ses arbres fait reconnoître le soin et la patience de l'artiste du nord.

Dans le paysage dont nous donnons ici la gravure, une rivière serpente au pied de quelques hauteurs qui s'élèvent en pente douce et occupent le fond du tableau. Sur le devant règne une chaussée couverte à droite et à gauche de grands arbres, derrière lesquels se perd la rivière, dont les eaux reparoissent cependant par un coin du tableau. A droite, entre la rivière et les hauteurs, on voit de loin un obélisque et quelques maisons bâties dans les ruines d'un ancien édifice.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	77 centim.	3 m.	= 0 pieds	28 pouc.	0 lig.
	Largeur,	1	0	0	= 3	0	11





VÉNUS ACCROUPIE
DU VATICAN.
STATUE (*).

Les poses naturelles et variées que prenoient les jeunes Grecques dans leurs bains domestiques, soit lorsqu'elles faisoient verser de l'eau sur leurs épaules, manière de se baigner fort en usage chez les anciens (1), soit lorsqu'elles se prêtoient aux soins des esclaves qui essuyoient leurs membres, n'avoient échappé ni à la curiosité ni à l'imitation des peintres. Leurs tableaux offroient souvent des baigneuses dans l'une ou dans l'autre action (2); et probablement l'art des statuaires emprunta à ces modèles peints quelques figures de Vénus, lorsque l'exemple de Praxitèle eut introduit l'usage d'exécuter des statues de cette déesse où sa beauté paroissoit sans aucun voile.

L'attitude toute pleine de grâces de la figure que nous décrivons se prête également bien à l'une ou à l'autre des actions que je viens d'indiquer; et nous avons dans les monumens antiques des autorités qui se balancent pour l'une et l'autre de ces suppositions (3). Je suis cependant porté à croire que Vénus, dans la statue que nous examinons, attend que l'on verse sur elle de l'eau et des parfums. Ce qui me détermine, c'est l'urne (*hydria*) qui est posée sur la plinthe, et dont le statuaire s'est servi comme d'un soutien de la figure (4).

(*) Cette statue de marbre pentélique est haute de 81 centimètres (2 pieds et demi). La figure debout auroit 4 pieds 3 pouces de hauteur. On la découvrit vers l'an 1760, dans les champs de *Salone*, immense propriété du chapitre de Sainte-Marie Majeure, placée à la gauche de l'ancienne voie *Prenestina*, sur les bords de l'*Anio* (aujourd'hui *Teverone*), à l'endroit où cette rivière en reçoit une autre plus petite qui fait couler des eaux minérales, et prend le nom d'*Acqua bollicante* (Eau bouillonnante). Voyez le Ier volume de l'*Agro Romano* de M. l'abbé Nicolaï, p. 240, et sa Carte topographique, n° 261.

Il est vraisemblable que cette figure faisoit l'ornement d'une salle de bains dans quelque maison de plaisance romaine. Les avant-bras sont restaurés, ainsi que la partie supérieure de la tête. En 1797, on l'avoit transportée à Paris.

(1) Λἰόνησις, καταιόνησις : Athénée, l. I, p. 24, §. 44; Pollux, *Onomast.*, l. IV, n° 180.

(2) On remarque des figures semblables dans plusieurs peintures de vases grecs.

(3) Un Génie verse les eaux de son urne sur les épaules de Diane, qui se baigne dans la fontaine de *Gargaphie*, et qui est dans la même pose que la Vénus (*Sculture della villa Borghese*, st. VII, n° 17). Les peintures des vases grecs déja cités offrent des compositions du même genre. Au contraire le groupe de la *Villa Ludovisi*, dont j'ai fait mention dans les notes sur mon explication de la *Vénus au bain*, du *Musée Royal*, nous présente Cupidon déployant une large draperie pour essuyer les membres de la déesse.

(4) On ne voit ni l'*hydria*, ni le bracelet dans le dessin gravé. L'amateur pourra vérifier ces détails sur les plâtres nombreux de cette belle figure. Quant à ces

VÉNUS ACCROUPIE DU VATICAN.

Les parties antiques et bien conservées de cette statue portent l'empreinte du ciseau d'un grand maître. On diroit que le dos est de chair et mouvant. D'ailleurs les nombreuses répétitions de la même figure, qui, à de petites différences près, nous sont parvenues, annoncent que le premier modèle étoit fort estimé. Mais aujourd'hui, faute de renseignemens, il nous est impossible de conjecturer quel étoit ce modèle, et de quel maître il étoit l'ouvrage.

On remarque sur le haut du bras gauche, *brachio summo sinistro,* un de ces bracelets sans pendant qui avoient la forme d'un serpent, et faisoient, comme nous le savons, partie de la parure des dames grecques et romaines (1).

urnes sans anse, on les voit souvent, dans la sculpture ancienne, posées sur les épaules des Nymphes, ou placées entre leurs mains.

(1) Ce bracelet unique avoit, en latin, le nom de *spinther,* dérivé sans doute du grec σφιγκτήρ. Festus, V. *Spinther;* Pollux, l. V, n° 99. Un bracelet semblable avoit fait donner autrefois le nom de Cléopâtre à l'Ariadne endormie du Vatican.



VENUS JOUANT AVEC L'AMOUR,

D'APRÈS PALME JEUNE.

Le goût du public, dans un siècle ami des arts, est le plus utile comme le plus noble encouragement qu'ils puissent recevoir; mais le public n'est pas dans le nombre des amateurs, il est dans leur ensemble. C'est sur l'assentiment général que se forme le goût des artistes; c'est de la réunion des suffrages que se compose leur gloire. Un grand nombre de goûts divers, de suffrages isolés, peuvent produire beaucoup d'artistes et d'ouvrages, mais rarement un talent supérieur en sera fécondé; et toutes les fois que l'art servira aux plaisirs ou à l'amour-propre des particuliers plutôt qu'aux jouissances et à la gloire du public, l'art deviendra bientôt un métier où l'émulation du talent sera remplacée par l'émulation du travail, et l'ambition de se surpasser, par celle de se supplanter.

Les Grecs consacrèrent presque uniquement à la magnificence publique les merveilles du génie de leurs artistes; le luxe des particuliers eut à peine osé se les approprier, la patrie seule en étoit jugée digne; et, sous l'influence féconde d'un public passionné pour le beau, et délicat sur le vrai, les arts de la Grèce ont laissé des modèles au monde.

De nos jours, les arts ont presque toujours dû à la protection de princes éclairés le mouvement rapide qui les a poussés vers la perfection. C'est qu'un prince emprunte du public l'éclat qu'il répand sur les arts; c'est que sa protection leur est d'autant plus avantageuse, qu'elle s'attache aux artistes que le public a honorés de son suffrage.

Enfin on a cherché, par des expositions de peinture et de sculpture, à faire rentrer pour ainsi dire dans le domaine du public, en les soumettant à son inspection, les ouvrages destinés à satisfaire le goût ou le louable amour-propre des particuliers; et l'effet de ces expositions a prouvé la réalité et la puissance du principe qui les avoit fait instituer.

Ce principe de vie parut s'affoiblir dans l'école vénitienne vers le commencement du XVIIe siècle. Après la mort de Paul Véronèse et du Tintoret, le goût de la peinture, répandu chez une foule d'amateurs, man-

qua d'un point central capable de réunir et de diriger les jugemens; et les peintres, plus pressés de demandes que stimulés par les critiques, éprouvèrent le besoin de produire plus que celui de se perfectionner. Jacques Palme (dit le Jeune, pour le distinguer de son grand-oncle Palme le Vieux, contemporain et élève du Giorgion), fut en partie accusé de ce commencement de décadence.

Né en 1544, il vécut avec les plus grands peintres de son école; et Lanzi croit pouvoir le regarder également comme le dernier du bon siècle, ou le premier du mauvais. Ses études et ses talens lui permettoient d'aspirer à un rang moins équivoque. Habile dessinateur, bon coloriste, doué d'une rare facilité et d'une grande hardiesse de pinceau, il y joignit dans le commencement beaucoup de soins et d'application à bien faire. Cependant alors Palme étoit peu employé. Paul Véronèse et Le Tintoret, en possession du premier rang, retenoient presque seuls les commissions importantes et lucratives. A force de souplesse, Palme gagna l'affection de Vittoria, architecte et sculpteur très-accrédité, chargé de la plupart des grandes constructions de la ville et du pays, et mécontent du peu d'égards que lui témoignoient Paul Véronèse et Le Tintoret. Aidé des conseils de Vittoria, et soutenu par sa protection, Palme obtint enfin une part dans les travaux; et, après la mort de ses redoutables concurrens, il en hérita tout-à-fait: alors, occupé seulement à multiplier le nombre de ses ouvrages, il songea peu à leur perfection. Pour en obtenir qui fussent dignes de lui, il falloit se soumettre à des prix exorbitans; en sorte que, dans la multitude des tableaux de Palme jeune, un certain nombre seulement a contribué à sa réputation.

Celui dont nous donnons ici la description est de ce nombre. Sur un fond de draperies destinées sans doute à la dérober aux regards curieux, Vénus nue vient d'interrompre sa toilette commencée pour jouer avec l'Amour qui voltige au-dessus de sa tête. A demi-assise, de sa main droite elle semble vouloir le retenir, tandis que la gauche s'appuie sur une table couverte d'un tapis, et sur laquelle aussi on voit un miroir et un vase de parfums. A ses pieds, sur une riche cassette, est écrit le nom du peintre. Le corps de Vénus est beau et gracieux; la couleur est chaude et vraie, et les accessoires sont exécutés avec soin.





LA LEÇON DE MUSIQUE VOCALE,

PAR GASPARD NETSCHER.

Si les divisions et les subdivisions étoient d'une grande utilité dans les arts, il seroit aisé d'en établir beaucoup entre les peintres de genre : les uns, comme Teniers et A. Van Ostade, ont presque toujours pris leurs personnages dans les dernières classes de la société, parmi ces hommes dont les sentimens sont communs, l'allure franche, et qui ne sont pas plus gênés dans leurs haillons que les personnages héroïques dans les larges draperies dont on les enveloppe. D'autres, comme Gérard Douw, ont choisi une nature moins basse; ils ont peint des bourgeois plutôt que des gens du peuple, et ont mis dans leurs compositions plus de grâce, de finesse, moins de trivialité, sans prétendre cependant à l'élégance; des intérieurs de ménage, *l'Epicière de village* (1), *la Femme hydropique* (2) etc., appartiennent à cette classe. D'autres enfin, comme Netscher, Metzu, etc., se sont élevés plus haut, et ont souvent représenté ce qu'on peut appeler *la bonne compagnie* de leur pays : ils n'ont point cherché à en ennoblir le costume, à y introduire une beauté idéale; ils l'ont montrée telle qu'elle étoit alors : *un cavalier qui fait présenter des rafraîchissemens à une dame* (3), *un autre cavalier qui, le verre à la main, converse avec une jeune dame occupée à accorder une guitare* (4), par Metzu, et plusieurs tableaux de Gaspard Netscher, entre autres *la leçon de musique vocale,* sont de ce nombre.

Les deux premiers genres, je l'avoue, me paroissent préférables au dernier : dans tous, la vérité est le principal mérite, et elle peut s'y rencontrer également; mais quelle différence de richesse, de mouvement, d'intérêt entre les sujets de Teniers et ceux de Netscher ! La nature du peuple est une nature bien déterminée où rien n'est contraint, où tout est en harmonie, sentimens, actions, vêtemens : ses habitudes sont franches; elle n'est point embarrassée des guenilles, et l'artiste en dispose librement pour toutes les scènes que peuvent lui fournir son imagination et l'observation des mœurs populaires. S'élève-t-il à la nature

(1) Exposé au *Musée Napoléon* sous le numéro 237.
(2) Sous le numéro 236.
(3) Sous le numéro 418.
(4) Sous le numéro 411.

bourgeoise, là encore il trouve de la simplicité, de la naïveté, et, quoiqu'elle ne lui offre plus autant de vivacité et de mouvement, il peut y mettre encore un naturel parfait, sans roideur et sans prétention : les cuisinières, les vieilles femmes, les marchandes de Gérard Douw en sont des exemples. Mais dès que nous arrivons à ces hautes classes de la société dont le costume est riche sans beauté, et recherché sans élégance, dont les sentimens et les actions ont à passer au travers d'un immense attirail de baleines et d'étoffes brillantes sans souplesse, dont les attitudes sont roides et les mouvemens gênés, l'artiste n'a plus à nous montrer qu'un naturel sans liberté, et une magnificence sans grâce : les poses deviennent monotones; les expressions n'ont plus de franchise : il mettra de la finesse dans ses têtes, de l'esprit dans sa composition, une grande vérité dans ces satins, ces damas dont ses figures sont grotesquement surchargées; mais, plus cette vérité sera parfaite, plus la contrainte, la prétention, le mauvais goût de ces détails si bien rendus seront choquans, et les convenances qu'exigent des personnages de cette classe ne lui permettront pas de nous en dédommager par la vivacité des scènes et la variété des effets.

C'est au genre et non à l'artiste qu'il faut reprocher ces inconvéniens, car son talent ne peut les vaincre. G. Netscher excelle à peindre les étoffes, et surtout les satins; rien n'égale l'éclat de ses blancs, l'art avec lequel il sait les fondre dans les demi-teintes et rendre ces innombrables petits effets qu'y produit la lumière : mais ce sont toujours de petits effets et un papillotage de blanc et de gris dont la singulière vivacité fait tout le mérite. Ses têtes ont de la finesse et de l'agrément; mais cet agrément n'est pas de la grâce : on admire le peintre; mais on sent que cette nature n'a ni facilité, ni abandon, ni charme véritable; et cette élégance de convention qui détruit soigneusement la simplicité des formes, pour leur substituer une roideur qui prétend à la noblesse et n'est jamais que de la roideur, ne laisse à imiter à l'artiste qu'un ensemble de mauvais goût, sans doute plus difficile à reproduire qu'agréable à retrouver.

PROPORTIONS.	Hauteur, 0 mètre	47 centim.	= 1 pied	5 pouc.	4 lig.	347.
	Largeur, 0	36	= 1	1	3	585.



UN PAYSAGE,

PAR JEAN GLAUBER.

Jean Glauber, né à Utrecht en 1646, eut à vaincre, pour suivre la carrière où l'appeloit la nature, la volonté de ses parens et ces obstacles de famille qui, rendant plus difficiles les premiers pas des hommes supérieurs, ont souvent accru leur talent, en fortifiant leur goût et leur zèle. On ne lui permettoit d'apprendre le dessin que comme amusement; la difficulté fit de cet amusement sa principale affaire; il se lia avec des artistes, profita de leurs conseils, et parvint enfin à entrer dans l'école de Berghem, où il porta une grande ardeur et un goût naturellement enclin à chercher le beau.

Il paroît que l'élégance et la grâce des paysagistes italiens lui plaisoient déjà davantage, à cette époque, que la fraîcheur, la vérité, la plénitude, si l'on peut le dire, des ouvrages de son maître : il laissa voir du moins dès-lors une grande prédilection pour la nature italienne, et pour ceux qui la reproduisoient dans leurs tableaux. Cette prédilection le détermina enfin à partir pour l'Italie; il alla d'abord à Rome, fut bientôt avantageusement connu, et étudia sans relâche les sites des environs. Il se rendit ensuite à Padoue et à Venise, où son coloris acquit plus de moelleux et de fraîcheur. Rappelé dans le nord par le désir de revoir sa patrie, il se fixa à Hambourg : quelques-uns de ses tableaux portés en Danemarck y obtinrent un tel succès, qu'il ne put se refuser à aller passer quelque temps à Copenhague; au bout de six mois il revint à Hambourg, et quitta cette dernière ville en 1684 pour s'établir à Amsterdam, où l'amitié de Lairesse et la société des artistes qui se réunissoient chez ce peintre célèbre le fixèrent jusqu'à sa mort, survenue en 1726.

Il peignit, de concert avec Lairesse, Albert Meyring et Thierry Maas, les paysages qui ornent les anciens appartemens du Stathouder Guillaume III, roi d'Angleterre, et de la reine Marie.

Le caractère particulier du talent de Glauber est la grâce et l'élégance; les tableaux de sa main que nous connoissons n'offrent pas ces grandes masses, cette vigueur de pinceau, ces brillans effets de lumière, cette

magie de vérité qui appartiennent à d'autres paysagistes : on y admire un goût délicat, habile à choisir des formes agréables et légères, et à les disposer avec art, un fini précieux qui, quoi qu'en dise Descamps, peut paroître quelquefois trop minutieux et trop délié, mais qui flatte les regards et attire l'attention sur des détails toujours gracieux. Le tableau dont on voit ici la gravure en est un exemple : peut-être les rochers et la cascade placés à la droite auroient pu former des masses plus fortes, plus larges, et produire ainsi plus d'effet; peut-être le feuillé des grands arbres à la gauche est trop découpé, trop fin; mais l'ensemble a de l'élégance et du charme; les fonds sont légers et harmonieux; la composition est bien entendue, l'exécution très-soignée; et les figures, ouvrage de Lairesse, donnent à ce joli tableau un nouvel intérêt.

Jean Glauber avoit un frère, Jean-Théophile (*Gottlieb*), et une sœur Diane Glauber, qui suivirent la même carrière : Jean-Théophile, après avoir séjourné quelque temps à Paris et à Lyon, alla rejoindre son frère en Italie, et vécut ensuite en Allemagne, où il peignit des paysages et des ports de mer. Comme on le confond assez souvent avec son frère, il ne seroit pas impossible que le petit tableau dont nous venons de parler fût de lui : les deux frères avoient à peu près la même manière, quoique Jean-Théophile fût encore plus fini et plus soigné que Jean. « Diane Glauber, dit Descamps, a réussi dans le portrait et dans quelques tableaux d'histoire : elle eut le malheur de perdre la vue long-temps avant sa mort, dont le temps n'est point connu (1). »

(1) Voyez Descamps, *Vies des Peintres flamands*, etc., t. III, p. 187—190 et 333—335.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	36 centim.	= 1 pied	1 pouces	3 lig.	584.
	Largeur,	0	42	= 1	3	6	183.





DIDIUS JULIANUS,

STATUE (*).

L'EMPIRE romain, mis à l'encan par des soldats qui venoient de massacrer leur maître, trouva un acheteur dans Didius Julianus, personnage consulaire d'une réputation équivoque (1). Ses immenses richesses avoient allumé dans son cœur une ambition effrénée qui répondoit mal à la lâcheté de son caractère. Deux mois d'un règne troublé par des craintes continuelles, et terminé par une catastrophe sanglante, furent le seul fruit que ce sénateur avide et imprudent retira de cet indigne marché (2).

Une si courte période n'a point empêché que des statuaires du temps ne nous aient laissé quelques portraits de cet empereur éphémère. Ils sont d'un style élégant et d'un assez beau fini. La comparaison de ses médailles ne laisse aucun doute sur ce fait. Nous retrouvons sur ces marbres tous les traits de sa physionomie, et ces touffes de cheveux élevées au-dessus du front et des tempes, qui semblent caractériser plus particulièrement les portraits de Didius Julianus. Nous en pouvons citer deux (3) : le plus certain, mais non le mieux terminé, est la statue que nous examinons.

Cette figure en toge, du genre de celles dont on changeoit les têtes suivant les occasions (4), se fait remarquer par la belle disposition des draperies. Elle convient parfaitement à un empereur romain : nous voyons Didius Julianus, dans ce même costume, sur le revers de ses médailles.

Si le sculpteur moderne qui a restauré cette statue avoit été dirigé par un antiquaire, il n'auroit pas négligé de placer dans la main droite du César le globe, symbole de l'empire, qu'il porte dans le type de ses

(*) De marbre de *Luni*, haute à peu près de 6 pieds (1 mètre 940 centimètres). Ce monument avoit été tiré de Cassel. La tête antique n'appartenoit pas primitivement à la statue : les bras sont modernes, ainsi que les parties inférieures, y compris les pieds. Le sculpteur qui a exécuté ces restaurations auroit dû donner à Didius Julianus les *calcei*, ou chaussure sénatoriale, au lieu des *crepidæ*, espèce de sandales qui ne couvrent pas les pieds.

(1) Dion, l. LXIII, §. 11; Hérodien, l. II; Spartien, *Didius Julianus*.

(2) Il régna soixante-six jours.

(3) L'autre portrait de Didius Julianus est un buste qu'on voit au Vatican. (*Museo Pio-Clement.*, t. VII, tav. 21.)

(4) Pline, l. XXXV, §. 2.

médailles, et qui a rapport au titre fastueux qu'on remarque dans la légende, RECTOR ORBIS, *l'arbitre du monde* (1).

Le rouleau qu'il tient de la main gauche, et le coffre qui est à ses pieds, font partie de la restauration.

Le premier peut faire allusion au discours que le nouvel empereur tint dans l'assemblée des sénateurs, étonnés autant qu'indignés d'une élection si honteuse.

Le second est un accessoire usité des statues en toge, et leur sert ordinairement de soutien : c'est un *scrinium* (2), qu'on suppose contenir les papiers relatifs aux affaires que le personnage représenté devoit traiter dans les conseils, ou discuter au barreau.

(1) Eckhel, *D. N.*, t. VII, p. 149, a mal décrit ce type, qu'on peut voir exactement rendu par Pierre Santi Bartoli, dans l'ouvrage d'Havercamp, *Médailles du cabinet de la reine Christine*, etc., planche XXIV, 6.

(2) On a dit mal-à-propos que le sculpteur moderne semble avoir voulu indiquer par cette cassette celle qui renfermoit le prix de l'empire. (Filhol, *Galerie du Musée*, t. X, n° 678.)



LA PYTHONISSE D'ENDOR,

D'APRÈS SALVATOR ROSA.

Saul, attaqué par les Philistins, consulta le Seigneur, qui refusa de lui répondre. « Alors il dit à ses serviteurs : Cherchez-moi une femme qui ait « évoqué les esprits, et j'irai la consulter. Ses serviteurs lui dirent : Il y a « à Endor une femme qui évoque les esprits. Saül donc se déguisa, prit « d'autres habits, et partit accompagné seulement de deux hommes. Ils « arrivèrent de nuit chez cette femme, et Saül lui dit : Évoquez pour « moi les esprits, et faites paroître devant moi celui que je vous dirai. » Cette femme s'excusant sur l'ordre de Saül, qui avoit chassé les devins du pays, il jura par le dieu vivant qu'il ne lui seroit fait aucun mal. « La « femme lui dit alors : Qui voulez-vous que je fasse paroître ? Il lui répon- « dit : Faites paroître devant moi Samuel. Dès que la femme eut aperçu « Samuel, elle jeta un grand cri, et dit à Saül : Pourquoi m'avez-vous « trompée ? vous êtes Saül. Ne craignez point, dit le roi : mais qu'avez- « vous vu ? J'ai vu, dit-elle, un personnage vénérable qui sortoit de la « terre. Il lui dit encore : Comment est-il fait ? C'est, dit-elle, un vieillard « qui monte couvert d'un manteau. Saül, jugeant que c'étoit Samuel, se « baissa et se prosterna le visage contre terre. Samuel dit alors à Saül : « Pourquoi avez-vous troublé mon repos ? » Il est clair, par ce passage, que Samuel, aperçu de la Pythonisse, est demeuré invisible pour Saül, auquel seulement il fait entendre sa voix ; mais il paroît également que le peintre a négligé, ou plutôt omis à dessein cette circonstance qui ne pouvoit se rendre sans ôter à son tableau toute apparence de vérité, puisqu'il eût alors fallu nous représenter Saül comme ne voyant pas ce qui est devant ses yeux, et parfaitement visible aux nôtres. Saül voit Samuel, car il le regarde. Prosterné à terre, il vient de lever la tête, non avec l'incertitude d'un homme qui cherche à démêler d'où vient le son qui l'a frappé, mais avec un saisissement attentif, et tel que le produit la vue d'un objet effrayant et connu. D'ailleurs Samuel n'a point encore parlé à Saül ; il arrive, et, quoique entièrement sorti de terre, il monte, pour ainsi dire, enveloppé dans son manteau blanc. A l'expression de sa figure, on pres-

sent déjà ces effrayantes paroles qu'il va prononcer sur Saül : *Demain, vous et vos fils serez avec moi.* Mais, comme pour annoncer à Saül sa réprobation, les premiers regards de Samuel sont fixés sur la Pythonisse, qui n'a point fini le travail de l'évocation, ainsi qu'on le voit par la violente contraction de ses traits et de ses membres, et par la branche de verveine qu'elle continue d'agiter de la main gauche au-dessus de la flamme placée sur un autel, tandis que de la main droite elle anime cette flamme en y jetant de nouveaux ingrédiens. Il y a donc lieu de croire que le peintre a saisi l'instant de l'apparition, et l'a voulu rendre également sensible aux deux principaux assistans : mais il semble qu'il ait cherché à conserver dans les serviteurs de Saül quelque chose de la circonstance indiquée par l'Écriture; ils ne regardent point Samuel, qui, s'ils pouvoient le voir, devroit être certainement le principal objet de leur curiosité : placés à quelque distance, dans un lieu bas, au-dessus duquel ils ne se montrent qu'à mi-corps, mais d'où toute la scène se déploie devant eux, ils n'ont d'attention que pour la Pythonisse, et ne paroissent pas même apercevoir les spectres qui remplissent le fond du tableau, confondus dans la nuit et dans la fumée.

Ces spectres, ainsi que l'armure dont le peintre a revêtu les trois guerriers, appartiennent plutôt au temps d'Armide qu'à celui de Saül. A l'époque où peignoit Salvator Rosa, les idées de magie échauffoient les imaginations, et la peinture se plaisoit à inventer et à multiplier des monstres. Du moins ici Salvator Rosa les a placés dans un sujet auquel ils paroissoient convenir, quoiqu'ils en interrompent un peu trop le religieux silence. Au reste on retrouve dans cette composition l'ardeur et la terrible énergie du peintre; sa couleur forte et sombre s'adapte admirablement au sujet, et contribue beaucoup à l'effet singulier et frappant de ce beau tableau.





LA LEÇON DE BASSE-DE-VIOLE,

D'APRES G. NETSCHER.

Les peintres de genre qui ont choisi les sujets et les personnages de leurs tableaux dans les classes supérieures de la société ont été forcés de se borner à des actions très-simples; les sujets historiques et les sujets populaires sont les seuls qui fournissent des scènes riches, vastes, compliquées, et qui admettent un grand nombre d'acteurs; les événemens considérables et les passions fortes que reproduisent les tableaux d'histoire donnent lieu à une multitude d'attitudes diverses et d'expressions très-variées; l'artiste peut également, dans les scènes tirées de la vie des gens du peuple, multiplier les figures, les grouper à son gré, et donner à chaque groupe une intention différente; la nature des sentimens et la liberté des mouvemens lui offrent mille ressources et lui laissent une grande latitude : dans les deux cas, l'action est importante pour les acteurs; les costumes sont presque arbitraires; les moyens sont nombreux, et rien n'en gêne l'emploi. Comment le peintre qui a à représenter des personnages d'un rang plus élevé, mais occupés d'une action commune, pourroit-il au contraire les multiplier, les grouper, et en faire une grande composition? L'étendue des moyens seroit en contraste avec l'insignifiance de l'action; comme aucune passion vive ne seroit émue, les expressions et les mouvemens seroient nécessairement peu variés, et il en résulteroit une insipide monotonie; la nature des costumes seroit encore un nouvel obstacle; l'artiste ne pourroit en disposer avec cette liberté que comportent les sujets héroïques et les scènes populaires; il se trouveroit astreint à une sorte de régularité et d'élégance toujours sans effet et souvent de mauvais goût, à cause de la ressemblance qu'exigeroient, entre l'image et la réalité, des spectateurs qui ne verroient dans son tableau que des personnages de leur espèce, occupés d'actions semblables à celles qu'ils font eux-mêmes tous les jours. C'est sans doute à la réunion de ces causes qu'il faut attribuer la simplicité et la froideur obligées des compositions de genre; elles représentent en général, si l'on peut le dire,

plutôt des occupations que des actions; ce sont des leçons de musique, des lectures, des soins de ménage, etc.; les attitudes sont tranquilles, les expressions froides : c'est presque toujours dans des détails accessoires, tels que les vêtemens, les tapis, les meubles, etc., que se déploie l'habileté du peintre; ces accessoires sont souvent dépourvus de grâce et de pureté dans les formes; la vérité en est le principal mérite, et ce mérite paroît avoir été l'unique objet des efforts de l'artiste, qui souvent même s'est peu inquiété des personnages pour exercer tout son talent sur une robe de satin ou sur la bigarrure d'un tapis.

G. Netscher est sans contredit un des peintres qui se sont le plus distingués dans ce genre peu fécond, et *la Leçon de Basse-de-viole* est un de ses plus jolis ouvrages : une jeune femme assise joue de cet instrument; elle a les yeux fixés sur un papier de musique que lui présente son maître placé à côté d'elle : derrière elle est debout le jockey du maître, qui tient le violon avec lequel celui-ci accompagne ses élèves. La tête de la jeune femme a de la grâce et de la finesse; on croit démêler dans celle du maître une expression un peu plus tendre que n'exigeroit la leçon qu'il donne à son écolière : la robe de satin blanc est peinte avec cette légèreté brillante et transparente qu'on retrouve dans la plupart des tableaux de cet artiste; tous les autres détails sont extrêmement soignés.

Ce tableau faisoit partie de la collection de nos rois.

PROPORTIONS. { Hauteur, 0 mètre 49 centim. 3 mill. = 1 pied 6 pouc.
Largeur, 0 41 3 = 1 3







UN YACHT HOLLANDOIS,

D'APRÈS BACKHUISEN.

Rien, à ce qu'il paroît, dans les premières années de Backhuisen, ne fit pressentir un goût vif, ou du moins aucune disposition particulière pour l'art, qu'il a depuis porté si loin. Né en 1631, à Embden, d'un secrétaire des états, il semble avoir été occupé surtout, jusqu'à dix-huit ans, d'études conformes à la profession de son père, et se fit remarquer par l'extrême beauté de son écriture : à cet âge, il quitta Embden et sa famille, pour entrer, en qualité de teneur de livres, chez M. Barthelot, négociant d'Amsterdam. De nouveaux objets éveillèrent alors en lui un goût et des dispositions qu'avoit probablement tenues endormies l'absence d'une occasion capable de les exciter. Backhuisen, à ce qu'on assure, n'avoit, à cette époque, reçu aucune leçon de dessin, ni même jamais vu dessiner; il ne savoit que se servir de sa plume; il s'en servit pour dessiner les vaisseaux qu'il voyoit dans le port; et, sans maître, sans guide, aidé de la seule justesse de son coup d'œil, il parvint bientôt dans ce genre à un tel degré d'habileté, que ses dessins se vendirent fort cher. Quelques-uns furent payés plus de cent florins. Ce fut alors qu'on lui conseilla d'apprendre à peindre. Backhuisen eut quelque peine à s'y résoudre; il ne savoit, nous dit-on, comment s'y prendre; enfin il se détermina à entrer chez *Aldert Van Everdingen,* assez bon peintre de paysage et de marines. La modestie ou la froideur du caractère peut dissimuler à l'homme le plus heureusement doué les talens qu'il n'a pas encore essayés; mais, lorsqu'il s'est mis en mouvement, il reconnoît bientôt ses forces : un premier essai assez médiocre de Backhuisen lui fit entrevoir le point qu'il pouvoit atteindre. Dès-lors il résolut d'y parvenir à tout prix. Souvent en mer, sur une chaloupe, au milieu de la tempête, uniquement occupé d'observer le mouvement des vagues, le naufrage des vaisseaux qu'il voyoit autour de lui se briser contre les rochers, les efforts et l'effroi des malheureux naufragés, il paroissoit insensible à toute autre impression; plus d'une fois les matelots effrayés le ramenèrent malgré lui dans le

port, d'où il les avoit fait sortir malgré eux : alors, sans parler à personne, sans s'arrêter, il couroit dans son atelier pour reproduire ce qui avoit frappé ses yeux et excité son imagination; et la vérité, la grandeur effrayante des scènes qu'il nous a laissées, attestent jusqu'à quel point il a su pousser le courage et conserver le sang-froid.

Tout fut honorable dans la vie de Backhuisen, parce que tout fut réglé dans son caractère. Ses mœurs lui acquirent la considération; son goût pour les lettres lui valut l'amitié des poëtes et des savans les plus célèbres de son temps. Les princes, empressés d'acheter ses tableaux, se plurent à l'honorer de leurs visites. Il dirigea le czar Pierre dans l'étude de la construction des vaisseaux, qu'il avoit appris à bien connoître pour les mieux peindre; il dessina aussi pour ce souverain plusieurs des principaux vaisseaux d'Amsterdam. Ces occupations ne lui faisoient pas oublier son premier talent; il avoit inventé une méthode d'écriture, encore suivie en Hollande, et consentit souvent à en donner des leçons. Lorsqu'il sentit les approches de la mort, il alla lui-même chez son marchand de vin choisir le vin qu'il est d'usage, en Hollande, d'offrir à ceux qui assistent à un enterrement. Il fit la liste de ceux qu'on devoit y inviter; et, mettant dans une bourse autant de florins qu'il avoit vécu d'années, il pria par son testament ses amis d'accepter cette somme pour se réjouir en son honneur, et de boire son vin d'aussi bon cœur qu'il le leur donnoit. Il mourut peu après, le 7 novembre 1709, âgé de soixante-dix-huit ans.

Rien ne se peut ajouter à la vérité, à la beauté, à l'effet des marines de Backhuisen, soit qu'il représente la fureur des vagues et tous les accidens de la tempête, soit que les eaux d'une mer moins agitée réfléchissent le ciel gris de la Hollande; la couleur, le mouvement, tout y est. Le fini de ses tableaux est admirable, et la science des détails digne du reste. Il a presque toujours peint des tempêtes, ou du moins des temps orageux ou couverts. Dans le tableau dont nous donnons ici la description, un yacht aborde et débarque des passagers dans une anse paisible; mais la couleur du ciel et un violent coup de vent annoncent le commencement d'un orage. Des arbres sont répandus sur le rivage des deux côtés de l'anse; une maison de campagne est au fond.

PROPORTIONS. { Hauteur, 50 centim. = 1 pieds 6 pouces 6 lig.
{ Largeur, 67 = 2



MESSALINE

AVEC BRITANNICUS ENFANT,

GROUPE (*).

La vue des statues portraits excite naturellement dans le spectateur la curiosité de connoître les noms de ceux qu'elles représentent, et nous sommes ordinairement disposés à en chercher les modèles parmi les personnages dont la mémoire vit encore dans les annales des nations. Les antiquaires ont trop souvent secondé ce penchant; et, en donnant des noms illustres aux portraits que les arts de l'antiquité nous ont transmis, ils ont bien souvent mis à découvert leur défaut de critique. Cependant il ne faudroit pas non plus se jeter dans l'excès contraire, et mépriser, par un scepticisme sans raison, des conjectures probables. Cette considération disposera sans doute le lecteur à peser avec quelque attention les motifs d'après lesquels j'ai donné le nom de Messaline à cette matrone romaine qui, noblement drapée, et la tête couverte d'un pan de son manteau (*palla*), soutient sur son bras gauche un enfant qu'elle semble présenter avec complaisance au spectateur.

Le jet de la draperie autour du corps de cet enfant n'est pas vulgaire; il ne diffère en rien de celui qu'on remarque sur la plupart des images de Jupiter, quelquefois sur celles de ses fils Apollon et Bacchus, et fort souvent aussi sur les statues des empereurs romains, ces maîtres du monde, regardés par les peuples soumis comme des dieux mortels. Cet agencement de draperies donne à la petite figure un air de dignité qui siéroit mal à l'enfant d'un particulier; et d'ailleurs les dimensions mêmes du groupe conviennent parfaitement à des sujets tirés de la famille régnante.

Mais, si le costume de l'enfant est fait pour annoncer ses hautes desti-

(*) Ce groupe, de marbre grec, est haut de 6 pieds 4 pouces (2 mètres 5 centimètres). Pierre Santi Bartoli dit dans ses *Mémoires* (nº 136 de l'édition de l'abbé Fea, *Miscellanea*, p. 260) qu'il fut trouvé hors la porte Saint-Laurent, près de la voie de Tibur, enfoncé dans une couche de ce sable volcanique qui est connu sous le nom de *pozzolana*. Des vestiges de couleurs se conservoient encore sur les draperies, lorsque des négocians français l'achetèrent. La dernière restauration de ce groupe, qu'on avoit placé dans les jardins de Versailles, a été dirigée par feu M. Chaudet. La tête est finement exécutée; mais les draperies, quoiqu'agencées avec un grand goût, sont d'un travail médiocre : elles étoient peintes.

nées, et montre en lui le fils d'un empereur, quelle sera sa mère? Elle porte une coiffure qui a été en usage à dater du règne d'Auguste et pendant la plus grande partie du premier siècle de l'ère chrétienne. A ces époques, l'histoire ne nous fait connoître d'enfans mâles, nés dans la pourpre, qu'un fils de Claude, et un autre de Domitien. Mais le portrait de Domitia, l'épouse de ce dernier, est assez connu, et l'on ne retrouve pas ses traits dans ceux de la statue. Au contraire, les monumens de Messaline, quoique extrêmement rares, confirment à merveille l'idée que ce groupe la représente avec son fils Britannicus entre ses bras. Ce jeune prince vit le jour dans le palais des Césars, au commencement du règne de Claude son père. Des médailles et des pierres gravées, que j'indique dans la note (1), me semblent appuyer cette conjecture de manière à la rendre presque une démonstration : et il faut remarquer l'usage qu'on a suivi dans ces monumens de représenter Messaline avec ses enfans. Peut-être pensoit-elle que c'étoit le titre qui établiroit pour jamais son influence à la cour, et qui assureroit du moins l'impunité de ses crimes (2).

Nous avons donc sous les yeux la statue d'une impératrice qui allia l'ambition et la cruauté à la débauche la plus effrénée, et qui, immolée à la juste vengeance de son époux, a laissé dans l'histoire des traces ineffaçables de son infamie.

On pourra demander comment une statue de Messaline a été conservée après la catastrophe de cette princesse? Les statues portraits étoient si multipliées dans l'antiquité, les endroits où on les plaçoit si variés, la famille à laquelle la mère de Britannicus appartenoit si puissante, l'espoir que son fils hériteroit un jour de l'empire si bien établi, qu'il n'est pas étonnant que, dans la retraite de quelque maison de plaisance, ou dans le parvis de quelque temple des environs de Rome, une de ses images ait échappé à la destruction (3). La négligence ou la reconnoissance des particuliers a laissé parvenir jusqu'à nous des statues ou des bustes de Néron, de Domitien, de Commode, et d'Élagabale, quoique leur mémoire fût proscrite, et leur nom détesté.

(1) Je citerai la médaille en grand bronze de Messaline, frappée à Nicée, qu'on peut voir au cabinet de la Bibliothèque du Roi, et le superbe camée de la même collection, que je ferai connoître dans l'*Iconographie romaine*, qui représente le buste de cette impératrice, avec ceux de ses enfans. On la voit accompagnée de même sur d'autres monumens.

(2) « Je suis la mère de Britannicus et d'Octavie », s'écrioit-elle dans ses derniers momens, lorsqu'elle essayoit en vain d'obtenir sa grâce. (Tacite, *Annal.*, XI, c. 34.)

(3) Comme ce groupe a été trouvé, non dans les débris d'un édifice, mais enseveli dans la terre vierge, on peut croire qu'on l'y avoit caché exprès.



JÉSUS ET LA SAMARITAINE,

PAR GUIDO RENI, DIT LE GUIDE.

« Jésus quitta la Judée et s'en retourna en Galilée : or il falloit qu'il passât par la Samarie. Il arriva donc à une ville de Samarie, nommée Sichar, près du fonds de terre que Jacob donna à son fils Joseph. Là étoit la fontaine de Jacob, et Jésus, étant fatigué du chemin, s'assit auprès de cette fontaine; il étoit environ la sixième heure du jour. Une femme samaritaine étant venue puiser de l'eau, Jésus lui dit: Donnez-moi à boire..... Mais cette femme samaritaine lui répondit : Comment vous, qui êtes Juif, me demandez-vous à boire, à moi qui suis Samaritaine? car les Juifs n'ont point de liaison avec les Samaritains. Jésus lui répondit: Si vous connoissiez la grâce que Dieu vous fait et quel est celui qui vous dit, Donnez-moi à boire, vous lui en auriez demandé vous-même, et il vous auroit donné une eau vive. Seigneur, lui dit cette femme, vous n'avez rien pour puiser, et le puits est profond; d'où auriez-vous donc cette eau vive ?..... Jésus lui répondit : Quiconque boit de cette eau aura encore soif; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle. La femme lui dit : Seigneur, donnez-moi de cette eau, afin que je n'aie plus soif, et que je ne vienne plus puiser de celle-ci (1). ».

C'est là une de ces scènes éminemment simples dont un artiste médiocre ne sait rien tirer, parcequ'elles n'offrent rien d'animé, de matériellement intéressant. La représentation d'un martyre, d'un combat, de tout grand événement porte en elle-même de quoi exciter notre curiosité, fixer notre attention : ici, point d'action; deux figures, l'une assise, l'autre debout; si le peintre ne trouve dans son âme les moyens d'établir entre elles des rapports vrais et frappans, s'il ne sait pas rendre, par l'expression, le dialogue qui les lie, son ouvrage demeure insignifiant. Tout est dans ce dialogue, dans le caractère de celui qui parle et dans l'impression que produisent ses paroles sur celle qui écoute. Il faut que

(1) *Evangile selon Saint Jean,* ch. IV, v. 3—15.

le peintre nous représente en quelque sorte ces paroles dans l'expression de Jésus qui les prononce, et de la Samaritaine à qui elles s'adressent : de là dépend tout l'intérêt; car c'est là le seul nœud qui unisse les deux personnages; ce n'est pas une action à faire voir, c'est une conversation à faire entendre, conversation touchante et auguste, mais où rien de vif, d'énergique ne peut amener ces mouvemens forts et prononcés qui attirent promptement nos regards en nous annonçant une situation extraordinaire.

Le Guide avoit trop d'esprit et de sensibilité pour rester au-dessous d'un sujet qui en exigeoit tant; la scène étoit rigoureusement donnée; il n'y a rien ajouté, mais il y a mis tout ce qui pouvoit y entrer. La pose de Jésus est simple et naturelle; sa tête, pleine de douceur, de calme, de conviction et de noblesse, se tourne vers la Samaritaine, qui écoute avec l'incertitude d'un étonnement où percent déjà son plaisir à entendre et sa disposition à croire : malgré le seau qu'elle tient, on voit clairement que c'est à elle qu'on va donner, et que Jésus ne demande point, mais qu'il offre. Les regards de celui-ci sont animés de cette compassion sérieuse et tendre, caractère de sa mission et de sa doctrine. L'artiste semble avoir choisi le moment où Jésus cesse de parler et où la femme le prie de lui indiquer cette source de vie qui doit couler éternellement : c'est en effet celui où les deux figures sont dans le rapport le plus intime et le plus immédiat. Il n'a pas cherché à élever la tête de la Samaritaine à une beauté, à une noblesse peu communes; elle est belle sans être remarquable, et je crois que cela convenoit au sujet.

Les draperies sont du plus bel effet, les plis en sont larges, souples, disposés avec une facilité pleine d'art. Le paysage qui remplit le fond est riche. Enfin, quoique ce charmant petit tableau ait noirci, et qu'il faille l'examiner avec soin pour en reconnoître tout le mérite, il offre, ce me semble, une preuve sensible de ce qu'un homme de génie peut faire de la scène la plus simple, quand il s'est bien pénétré de toutes les idées, de tous les sentimens qui se rattachent au souvenir de cette scène, et que son ouvrage doit réveilller.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	57 centim	— 1 pieds	9 pouc	0 l. g.	577.
	Largeur,	0	80	— 2	5	6	636.



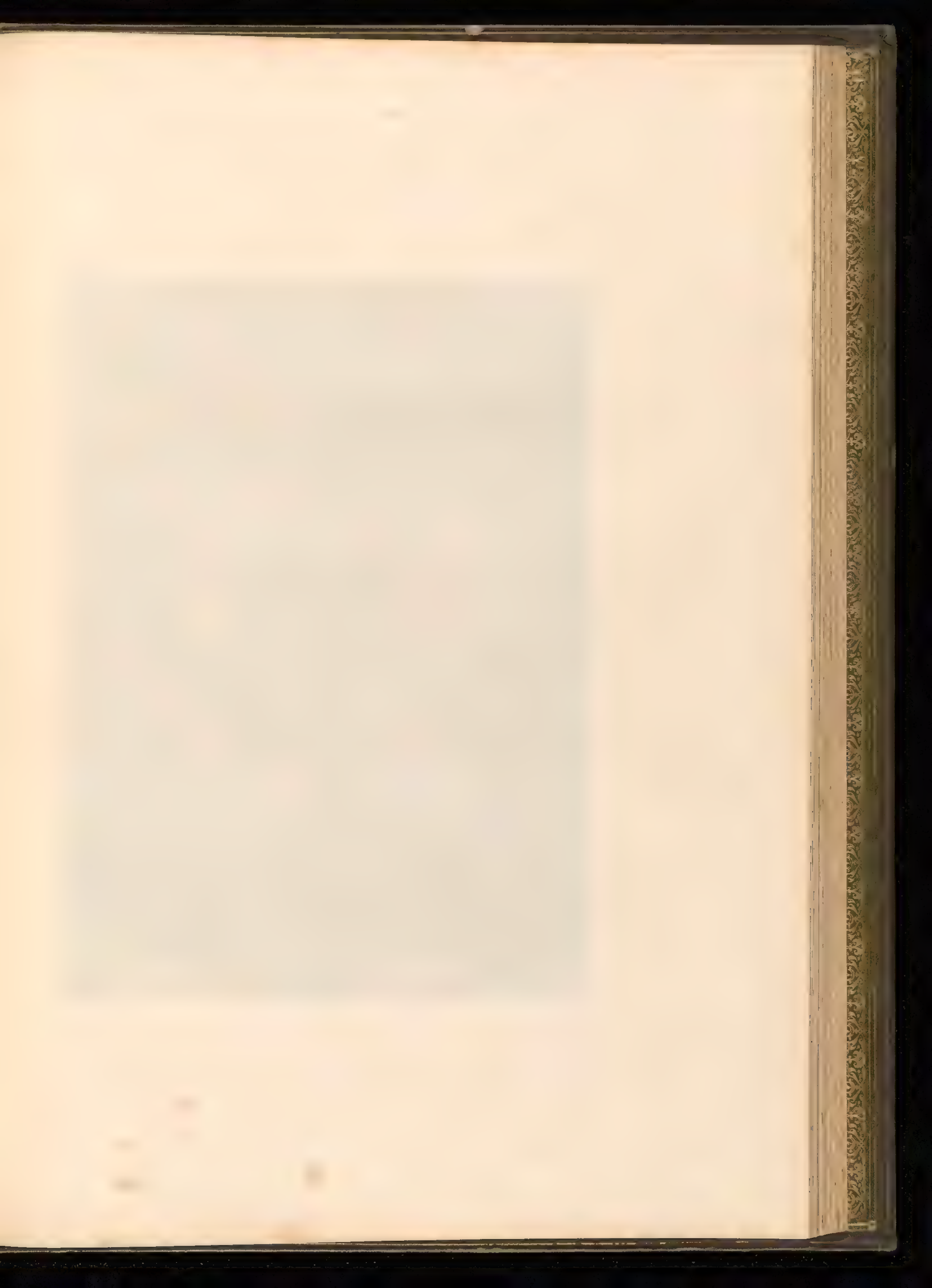
LES QUATRE CHASSEURS
CHEZ LE CURÉ ARLOTTO,
D'APRÈS JEAN DE SAINT-JEAN.

On a rarement à examiner la vérité historique d'un tableau de genre : les scènes de fantaisie qui en font ordinairement le sujet, laissent au peintre une grande latitude pour la composition, l'expression des figures et le choix des accessoires. Mais il s'agit ici, à ce qu'il paroît, d'un trait réel ou supposé de la vie d'un personnage connu, le curé Arlotto, prêtre florentin, et célèbre comme notre Rabelais qu'il a précédé d'environ cent ans, par l'originalité de son caractère, la gaieté de son esprit, ses bons mots et ses facéties. Honoré, comme Rabelais, de l'accueil et des faveurs de plusieurs souverains, Arlotto le fut aussi, et souvent jusqu'à l'importunité, du concours de ses compatriotes, qu'attiroient chez lui sa bonne humeur et son hospitalité. Ses *Facéties,* qu'on a recueillies en un petit volume environ un siècle après sa mort, ont eu assez souvent pour objet de se délivrer de quelques-uns de ces hôtes incommodes et indiscrets. Voici une de celles qu'on lui attribue. Quatre chasseurs, après avoir passé chez lui plusieurs jours, eux, leurs chiens, leurs valets et leurs éperviers, le quittent sans lui faire part au moins des produits de leur chasse; et, lui laissant encore leurs chiens, dont ils le prient d'avoir grand soin, ils annoncent qu'ils reviendront dans deux jours. Arlotto, qui veut à la fois les punir et se débarrasser d'eux, ne manque pas, lorsqu'ils sont partis, de porter du pain à leurs chiens; mais, aussitôt que ces animaux veulent en approcher, tombant sur eux à grands coups de bâton, il les force à se disperser : il renouvelle le même manége plusieurs fois pendant deux jours. Lorsque les chasseurs reviennent, surpris de voir leurs chiens à demi-morts de faim, ils demandent la cause du pitoyable état où ils les trouvent : « Je ne sais ce qu'ils ont, dit Arlotto; ils ne veulent pas de « pain. » En effet, dès qu'il leur en présente, les chiens se cachent de tous les côtés; et, voyant la porte ouverte, se sauvent, sans qu'il soit

possible de les rappeler; en sorte que les chasseurs sont obligés de les suivre.

Telle est l'anecdote où l'on a cru trouver le sujet du tableau dit des *Quatre Chasseurs;* mais cette supposition semble dénuée de fondement: les chiens, personnages importans dans cette aventure, n'y paroissent seulement pas; l'expression de la figure d'Arlotto est bien celle d'un homme qui dit sérieusement une malice, mais non celle d'un homme qui médite en riant une vengeance: loin de montrer la négligence brutale qu'on attribue aux quatre chasseurs, ceux qui entourent Arlotto paroissent tous au contraire réjouis ou occupés de sa seule présence; et le gibier dont il est environné ne permet pas de croire qu'il ait lieu de se plaindre de la munificence de ses commensaux. C'est probablement dans quelque autre aventure d'Arlotto, connue encore à Florence près de cent cinquante ans après sa mort, mais perdue aujourd'hui pour nous, qu'il faut chercher le sujet de ce joli tableau.

Son auteur, Giovanni Mannozzi, connu sous le nom de Jean de Saint-Jean, étoit élève de Roselli, peintre moins célèbre par lui-même que par le nombre et les talens de ses élèves. Mannozzi commença à peindre à dix-huit ans, et mourut à quarante-huit; le nombre des fresques qu'il a peintes durant ce court intervalle, tant à Rome qu'à Florence, ne peut s'expliquer que par l'extrême rapidité de son exécution, égale à la fécondité de son génie: ce génie ardent et capricieux l'entraîna quelquefois dans des bizarreries qui auroient fait tort à un talent moins rare. C'est à lui, par exemple, qu'on attribue l'invention malheureuse des anges femelles. Ses fresques du palais Pitti, composées, selon toute apparence, dans un temps où, occupé d'établir sa réputation, Mannozzi se livroit peu encore aux écarts de son imagination, sont ce qu'il a laissé de plus remarquable. Pierre de Cortone disoit, en voyant un de ses ouvrages peu digne de lui: « Lorsque « Jean a fait cela, il s'étoit déjà aperçu qu'il étoit un grand homme. » En général on estime moins ses tableaux à l'huile que ses fresques. Celui que nous décrivons est cependant très-remarquable par la vérité et la vivacité des expressions, et par une manière large et facile qui rappelle le peintre d'histoire. La tête d'Arlotto joint à la beauté des traits une finesse singulière dans le jeu de la physionomie.





L'ABREUVOIR,

D'APRÈS BERGHEM.

Nicolas Van Harlem, dit Berghem, naquit dans la ville de Harlem en 1624 : fils d'un peintre, il n'éprouva, pour se livrer à son génie, aucun des obstacles qu'ont eus souvent à surmonter les talens célèbres. Berghem trouva d'abord chez son père tous les secours que lui pouvoit fournir un artiste d'ailleurs assez médiocre dans un fort petit genre; il dut ensuite tout ce qu'il ne tint pas de lui-même à différens maîtres, tels que Van Goyen, Weeninx, etc., dont aujourd'hui un des titres est d'avoir été quelquefois associés à ses travaux; un autre de ses maîtres, Jean Willis, lui donna sa fille en mariage; et ce présent, si c'en fut un, eut du moins l'avantage de confirmer Berghem dans ces habitudes de travail qui nous ont valu un si grand nombre de charmans tableaux : l'excessive avarice de sa femme ne lui permettoit pas de donner un moment de relâche à un talent dont les productions s'estimoient à un très-haut prix; établie au-dessous de son atelier, dès qu'elle ne l'entendoit plus remuer ou chanter, ce qui lui étoit assez ordinaire en travaillant, craignant qu'il ne se fût endormi, elle frappoit au plancher pour le réveiller; ensuite, par une précaution doublement avantageuse, elle s'emparoit de tout ce qu'il gagnoit, et lui ôtoit ainsi les moyens de songer à s'aller distraire hors de chez lui. Berghem n'en avoit pas besoin; une humeur douce et rangée, et l'amour du travail lui rendoient cette contrainte moins pénible qu'à tout autre; un seul de ses goûts en souffroit, c'étoit celui qu'il avoit pour les belles estampes, goût porté chez lui jusqu'à la passion : afin de le satisfaire sans troubler la paix de son ménage, il avoit trouvé moyen de voler sa femme sur le prix qu'il recevoit de ses tableaux; et nous voyons avec satisfaction qu'il a pu goûter assez souvent ce plaisir défendu pour se composer une collection très-considérable, et qui s'est vendue fort cher à sa mort, arrivée en 1683.

Quoique Berghem ne soit jamais sorti de son pays, quoiqu'il ait été privé par-là de cette variété de sites, de ciels et de végétations que fournit

la diversité des climats, le parti qu'il a su tirer de la nature telle qu'il la connoissoit, ne permet pas de laisser tomber sur ses nombreux ouvrages le reproche de monotonie; il a su, par l'entente de la lumière, y produire les effets les plus variés; la transparence des eaux et d'autres incidens lui ont servi à y introduire la clarté et la légèreté qui pourroient quelquefois manquer aux aspects des pays du nord; il les a peuplés de figures et particulièrement d'animaux dessinés avec une perfection remarquable; sa couleur est toujours forte et harmonieuse, et son assiduité peut seule expliquer le soin et le fini qu'il a portés dans un si grand nombre de productions.

La vérité est aussi un des caractères du talent de Berghem; moins naïf cependant que Paul Potter, il met un peu trop les souvenirs et l'imagination de l'artiste, habituellement renfermé dans son cabinet, à la place de ces traits vivans, individuels, que l'artiste doit aller chaque jour demander à la nature, et qui, transportés dans sa composition, font des objets qu'il représente comme autant de portraits dont l'originalité nous révèle la ressemblance. On sent que les animaux sont tels que nous les a peints Berghem; mais on croit reconnoître ceux de Paul Potter.

Le tableau que nous décrivons est un des plus simples et des plus estimés de son habile auteur; dans un espace étroit, fermé par un pont placé entre deux rochers, une bergère file, tandis que, vers le coucher du soleil, son troupeau se désaltère dans un abreuvoir: un repos parfaitement en accord avec cette heure de la journée règne dans toute la composition, et attache l'attention sur la scène du devant, animée et variée par les différentes attitudes des animaux qui la composent; en même temps on découvre par-dessus le pont et entre les rochers un grand espace mesuré seulement par quelques cimes de montagnes dans l'éloignement; ainsi l'air et l'idée d'une vaste étendue arrivent dans cette solitude, et donnent plus de prix à l'asile qu'elle semble offrir.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS.	Hauteur,	49 centim	= 1 pied	6 pouc	0 l 6
	Largeur,	59	= 1	9	6



LIVIE EN CÉRÈS,

STATUE (*).

Les antiquaires qui m'ont précédé n'avoient pas été heureux dans la recherche des portraits de Livie. Plusieurs d'entre eux s'étoient accoutumés à décider des ressemblances plutôt par les coiffures que par les traits caractéristiques du visage; et cette mauvaise méthode fut généralement suivie. Quant au portrait de l'épouse d'Auguste, comme sur plusieurs médailles romaines, frappées sous Tibère, on voit empreinte la tête en profil d'une femme, tantôt sous les devises de la Piété, tantôt sous celles de la Santé ou de la Justice, on avoit conclu, avec quelque vraisemblance, que ces têtes étoient des effigies de Livie. Et, comme l'ajustement de la Piété qui, sur ces médailles, est coiffée d'un voile, sembloit convenir parfaitement au costume d'une matrone romaine, on s'avisa de regarder cette coiffure comme un caractère qui signaloit les images de la première des impératrices, et on retrouva dans les monumens de l'art presque autant de têtes de Livie qu'il restoit de têtes de femme d'un air noble et avec une pareille coiffure; sans se soucier d'ailleurs si ces portraits se ressembloient entre eux, ou si des accessoires ou des circonstances particulières ne devoient pas les faire attribuer à d'autres personnages, soit réels, soit imaginaires.

Pour parvenir à la connoissance de ce portrait célèbre, j'ai dû suivre une route bien différente. Les médailles n'ont pu me fournir assez de secours. Celles qui ne sont pas de fabrique romaine, la plupart mal conservées et toujours d'un travail négligé, sont peu propres à donner des formes assez précises; et, s'il est probable qu'on a voulu honorer Livie sur les monnoies romaines que je viens d'indiquer, il est certain aussi que les têtes qu'on y voit empreintes, fort souvent n'ont pas l'air d'un portrait, et semblent rentrer dans la catégorie des têtes idéales. Il est en effet probable qu'on a gravé d'abord sur la monnoie des têtes purement imaginaires de la Piété, de la Justice, et de la Santé, pour faire allusion aux vertus ou aux circonstances de la vie du prince; et que, peu-à-peu, la flatterie chercha aussi dans les images de ces divinités allégo-

(*) Cette statue appartenoit à la collection *Borghese*. Elle est haute de 6 pieds 4 pouces (2 mètres 5 cent.). Le corps est de marbre de Luni: la tête rapportée est de marbre de Paros. Les avant-bras avec les attributs, le cou, et quelques parties de la draperie, sont modernes.

riques une allusion à Livie, et y introduisit une imitation marquée de ses traits. C'est ainsi que, sous Alexandre-le-Grand, la tête d'Hercule, type habituel de ses monnoies, étoit devenue, sur un petit nombre de coins, un portrait de ce conquérant.

Ce qui me fit connoître avec certitude celui de Livie fut le camée de la collection de Florence, sur lequel on voit son profil accouplé avec celui de Tibère son fils (1). Les linéamens des figures se distinguent bien sur ce chef-d'œuvre; et l'œil le moins exercé y découvre au premier regard ce rapport qui se trouve presque toujours entre la physionomie de la mère et celle des enfans. Cette découverte ne tarda pas à me faire reconnoître la même image sur plusieurs ouvrages de sculpture antique; et cette multiplicité de répétitions convenoit parfaitement au portrait d'une princesse qui, vivante et morte, obtint, pendant un siècle presque tout entier, les hommages du monde romain (2). Je fus convaincu aussi que la boucle énorme de cheveux qui surmonte le front étoit un des caractères des images de Livie, ainsi que de celles de quelques princesses contemporaines (3).

La tête de la statue que nous examinons offre avec la physionomie de Tibère ce rapport qui caractérise les images de sa mère. Le voile qui la coiffe, et les bandelettes d'une forme particulière (*vittæ*) qui s'attachent à sa couronne, font croire que l'ancien artiste avoit voulu la représenter en Cérès (4). C'étoit un usage assez général que de donner aux statues des impératrices les attributs des déesses; et des preuves irrécusables démontrent que le nom et les symboles de la divinité qui présidoit aux mystères les plus saints du paganisme, ont été plusieurs fois attribués à l'épouse d'Auguste, peut-être pour faire allusion à la sévérité reconnue de ses mœurs (5).

Quoique la tête de Livie n'ait pas appartenu originairement à la statue, on ne peut douter qu'elle ne soit d'une convenance complète. On voit par le jet des plis que le manteau montoit sur la tête pour la coiffer. La seule différence remarquable est dans l'excellence d'exécution qui se montre dans les draperies; celle du portrait n'est pas d'un égal mérite.

(1) Gori, *Museum Florentinum, gemmæ*, t. II, pl. IV, n. 1. Le camée de la Ste Chapelle, sur lequel Livie est représentée assise à la droite de son fils, offre les mêmes analogies.

(2) Claude, son petit-fils, célébra son apothéose environ douze ans après sa mort. (Dion, l. LX, §. 5.)

(3) On verra, dans l'*Iconographie romaine*, Octavie sœur d'Auguste, et Julie sa fille, coiffées de la même manière.

(4) *Cereris vittas*, dit Juvénal, *Sat.* IV, v. 50. Quant à la forme de ces ornemens des choses et des personnes sacrées, je l'ai donnée et développée dans le IVe vol. du *Mus. Pio-Clem.*, p. 2 et 98. Le tissu des *vittæ* répondoit parfaitement à celui des jarretières de laine, communément usitées. Il faut remarquer aussi que, dans la couronne de fleurs, on distingue des pavots, *cereale papaver*. (Virgile, *Georg.*, I, v. 212.)

(5) Voyez Eckhel, *D. N.*, t. VI, p. 157. Je suis bien aise de réparer ici une omission qui a eu lieu dans l'explication de la statue de Livie en Muse. On voit sur la tête rapportée de cette figure les vestiges d'une couronne d'épis qui lui donnoit le caractère de Cérès.





LA MORT DE SAPPHIRE,

PAR N. POUSSIN.

« PERSONNE n'étoit pauvre parmi les chrétiens, parceque tous ceux qui possédoient des fonds de terre ou des maisons les vendoient et en apportoient le prix, qu'ils mettoient aux pieds des apôtres, et on le distribuoit ensuite à chacun, selon qu'il en avoit besoin..... Alors un homme nommé Ananias, avec Sapphira sa femme, vendit un fonds de terre; et, ayant retenu, de concert avec sa femme, une portion du prix qu'il en avoit reçu, il apporta le reste aux pieds des apôtres; sur quoi Pierre lui dit : — Ananias, comment se peut-il que Satan se soit tellement emparé de votre cœur, que vous ayez menti au S. Esprit, et que vous ayez détourné une partie du prix de ce fonds? Si vous ne l'eussiez point vendu, ne vous seroit-il pas demeuré? et, après l'avoir vendu, n'étiez-vous pas le maître de ce que vous en aviez reçu? Comment donc un tel dessein vous est-il venu dans l'esprit? Ce n'est pas aux hommes que vous avez menti, mais à Dieu. — A l'ouïe de ces paroles, Ananias tomba, et rendit l'esprit; et tous ceux qui en entendirent parler furent saisis d'une grande crainte. Aussitôt quelques jeunes gens l'enveloppèrent, et, l'ayant emporté, ils l'ensevelirent. Environ trois heures après, sa femme entra, ne sachant rien de ce qui étoit arrivé. Pierre lui parla ainsi : — Dites-moi; avez-vous vendu ce fonds de terre pour ce prix-là? — Elle répondit : — Oui, nous l'avons vendu autant. — Alors Pierre lui dit : — Comment vous êtes-vous ainsi accordés ensemble pour tenter l'esprit du Seigneur? Voici, ceux qui viennent d'ensevelir votre mari sont à la porte, et ils vous emporteront aussi. — Au même instant elle tomba à ses pieds, et expira (1). »

Cette imposante scène est devenue, entre les mains de Raphaël et du Poussin, le sujet de deux chefs-d'œuvres. Raphaël a choisi le moment de la mort d'Ananias; le Poussin, celui de la mort de Sapphire. Raphaël a embrassé le sujet dans toute son étendue : neuf des apôtres sont placés sur une sorte d'estrade au milieu du tableau; à la gauche du spectateur arrive une foule de nouveaux chrétiens qui apportent le prix des biens qu'ils ont vendus; à la droite, des chrétiens pauvres reçoivent de la main de deux apôtres les secours qu'ils doivent à la charité de leurs frères; sur le devant, au pied de l'estrade, tombe et expire Ananias, à qui S. Pierre

(1) *Actes des Apôtres*, c. 4 et 5.

vient de reprocher son mensonge : sa mort attire l'attention de quelques-uns des assistans qui le contemplent avec étonnement et avec frayeur, mais sans paroître affligés de la sévérité de l'apôtre; le récit de l'écrivain sacré est ainsi reproduit tout entier; Ananias reçoit le châtiment de son hypocrisie au milieu des chrétiens, à l'instruction desquels ce châtiment est destiné, et au moment même où se font ces offrandes et ces aumônes dont il a voulu partager l'honneur sans faire le sacrifice complet de sa fortune, et en détruisant par sa dissimulation le mérite de ses dons (1).

La mort de Sapphire au contraire est l'unique scène qui soit retracée dans le tableau du Poussin; on n'y voit ni tous les apôtres réunis, ni les chrétiens riches accourant pour déposer à leurs pieds le prix des biens qu'ils ont vendus, ni les chrétiens pauvres recevant de leurs mains les secours que réclamoit leur indigence. Cinq personnes sont témoins de la mort de Sapphire, et elles ne paroissent ressentir qu'une profonde pitié et une sorte d'horreur à la vue d'un châtiment dont il semble qu'elles ne comprennent point la cause ou qu'elles blâment la sévérité. On reconnoît dans cette composition le caractère particulier du génie du Poussin, qui recherchoit par dessus tout l'unité et la simplicité; ce besoin de simplicité lui a fait oublier ici le sens de l'événement qu'il retraçoit; ce n'est point, comme dans le tableau de Raphaël, une grande leçon donnée à une nombreuse réunion de fidèles, qu'elle doit remplir d'une terreur morale et salutaire; ce n'est que le spectacle d'une mort subite qui excite la compassion, l'étonnement, et peut-être l'aversion des assistans. Ces trois figures qui se précipitent vers Sapphire avec l'expression de la douleur; cet homme et cette femme qui s'éloignent avec l'air de l'effroi, du reproche et presque de l'indignation; tout cela est peu en rapport avec le fond du sujet, l'intention de l'apôtre, et le but moral de l'événement.

Considéré comme composition pittoresque, ce tableau est admirable : les figures sont groupées avec une simplicité pleine de naturel et d'effet; la tête de S. Pierre est animée d'une indignation forte et auguste : enfin le fond du tableau est disposé avec beaucoup d'art. Les couleurs ont souffert de l'action du temps.

Ce tableau avoit été peint, à ce qu'on croit, pour M. de Fromont de Veynes, célèbre amateur, sous le règne de Louis XIV. Il faisoit partie de la collection de nos rois.

(1) Ce tableau a été gravé par Dorigny et Gérard Audran; on en trouve un dessin au trait dans les *Vies et OEuvres des Peintres les plus célèbres*, publiées par M. Landon : voyez l'*OEuvre* de Raphaël, n° 1, pl. 7.

PROPORTIONS.						
	Hauteur,	1 mètre	18 centim.	= 3 pieds	6 pouc.	9 lig.
	Largeur,	1	95	= 5	9	6



UNE FEMME
TENANT UN POT DE BIÈRE ET UN VERRE,
PAR G. METZU.

Il y a dans la peinture de genre bien moins de variété que dans la peinture historique; les actions ordinaires de la vie, boire, manger, faire la cuisine, filer, lire, sont partout et toujours à peu près les mêmes; elles ne se compliquent point de cette multitude d'incidens, de cette infinité de situations diverses, elles n'amènent point ces traits particuliers de caractère, ces riches développemens de sentimens et de passions qu'offrent les grandes scènes de l'histoire. On peut remarquer que, dans les classes inférieures de la société, les hommes se ressemblent beaucoup plus que dans les classes supérieures, où la liberté, le loisir et l'éducation ont fourni à chaque individu les moyens de prendre la tournure d'esprit, de caractère et de physionomie qui convenoit aux dispositions de sa nature. Ces idées si fécondes et si étendues, ces sentimens si délicats et si puissans qui, parmi les gens bien élevés, modifient en tant de manières les actions et l'expression des traits, n'existent pas pour ceux qu'une situation plus basse, des occupations pénibles et forcées ont renfermés dans le cercle étroit des besoins, des plaisirs physiques, ainsi que des idées et des sentimens peu nombreux qui s'y rapportent. Cette monotonie se retrouve à un certain point dans les tableaux de genre, et malgré la fertilité de leur esprit, la vivacité de leur pinceau, les peintres flamands et hollandais n'ont pu se soustraire entièrement à son influence.

Cependant on auroit tort de croire que ces peintres ont tous le même caractère; chacun d'eux a vu et reproduit différemment cette nature simple et peu riche qu'ils se sont appliqués à rendre. Téniers y a porté une légèreté, une facilité, une gaieté, une verve pleines d'originalité et de grâce; Gérard Douw, toujours vrai et soigné, ne s'est laissé aller à aucune exagération, à aucune folie; il a peu ajouté à l'expression de la nature, mais il lui a conservé toute sa naïveté; il a mis partout de l'ensemble, et a porté une sorte d'exactitude sans arrangement jusque dans

les mouvemens de la sensibilité; sa *Femme hydropique* en est un exemple. Adrien Van Ostade, moins sage et moins pur, tantôt a reproduit fidèlement et dans toute sa trivialité une nature commune, tantôt a prêté à la trivialité les apparences de la caricature. Metzu, aussi soigné et peut-être plus spirituel que Gérard Douw, semble avoir cherché à donner à ses figures quelque chose de plus fin, de plus léger, de moins commun : il a peint souvent des figures assez nobles, et même quand il prend ses personnages parmi le peuple, il anime les têtes d'une expression gracieuse ou piquante qui les sort un peu de la classe à laquelle ils appartiennent.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur sa *Femme qui tient un pot de bière* pour y reconnoître ce caractère distinctif de son talent : l'action, le costume, tout annonce une servante ou la maîtresse d'un cabaret; mais l'expression de la tête n'est point insignifiante ou basse; son regard est doux et animé; son sourire est plein de finesse; la peau n'est ni épaisse, ni rude, et le travail, à la fois facile et fini, diminue beaucoup les apparences de trivialité de la situation.

Les accessoires sont exécutés avec la perfection qui distingue Metzu, même dans une école où ce genre de mérite a été porté au plus haut degré; les ondulations du tapis sont molles et vraies; la coiffe et le fichu sont d'une légèreté remarquable; il n'est pas jusqu'au pot et au verre qui ne frappent de vérité, quoique le fini n'en soit point minutieux.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	28 centim.	= 0 pied	10 pouc.	4 lig.	120.
	Largeur,	0	25	= 0	9	2	823.



VUE D'ITALIE AU SOLEIL COUCHANT,

PAR JEAN BOTH.

Il existe un grand nombre de paysages où les figures ne sont pas de la même main que les arbres, le fond et les objets inanimés; mais on en trouve fort peu où le travail du peintre de figures et celui du peintre de paysages soient aussi bien fondus que dans les tableaux de Jean Both et d'André son frère. Ces deux artistes, nés à Utrecht et d'âge peu différent, étudièrent ensemble sous Abraham Blomaert, quittèrent ensemble leur pays pour voyager en Italie, séjournèrent ensemble à Rome, où Jean s'appliqua à prendre la manière de Claude le Lorrain, tandis qu'André imitoit avec succès celle de Bamboche, et unirent leurs talens aussi intimement que leurs vies. André animoit, par des figures composées avec esprit et exécutées avec finesse, les paysages de son frère; mais il n'avoit point la prétention de sacrifier le paysage à ses figures, et d'attirer sur elles toute l'attention. La *Vue d'Italie*, dont on voit ici la gravure, offre un exemple de l'économie, de la réserve avec laquelle il distribuoit ses personnages au milieu d'une nature belle et riche. Jean, de son côté, cherchoit à disposer cette nature de manière à faire valoir les figures de son frère, et leur sacrifioit souvent quelque chose de l'effet de son propre travail. Un accident cruel vint trop tôt détruire le bonheur que procuroit sans doute aux deux artistes cette honorable intimité. Les deux frères étoient à Venise : en sortant d'un souper où ils s'étoient réunis avec quelques-uns de leurs amis, André tomba dans un canal, où il se noya en 1650. Jean Both ne put rester dans un pays où il avoit éprouvé un pareil malheur : inconsolable de la mort de son frère, il retourna à Utrecht et ne lui survécut que peu de temps (1).

On reconnoît dans les ouvrages de ce maître, et en particulier dans notre paysage, les traces de son séjour en Italie. On sait que la nature, dans les climats méridionaux, offre un aspect tout différent de celui qu'elle présente dans les pays du nord; mais on n'a peut-être pas assez observé

(1) Voyez les *Vies des peintres flamands*, etc., par Descamps, t. II, p. 302-303. C'est à tort que Félibien a placé la mort de Jean Both vers l'an 1640. Il ne dit rien d'André. (*Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, 7me entret., t. III, p. 265, édit. de 1706.)

combien cette différence étoit permanente et sensible dans tous les détails dont se compose un paysage. Ce ne sont pas seulement d'autres cieux, une autre lumière; ce sont, dans les arbres, un feuillé différent, des groupes tout autrement disposés; dans le terrain, d'autres ondulations, d'autres formes de pierres, une autre couleur. Les arbustes, les broussailles prennent une autre direction, portent un autre caractère. On rencontre peu, dans le midi, ces vastes profondeurs de bois, d'un vert sombre, où règne une éternelle fraîcheur; les groupes d'arbres sont moins étendus, moins épais; la lumière et la chaleur les pénètrent; ils ont des formes plus légères, une verdure moins brillante; le sol n'est couvert ni d'une herbe serrée, ni d'un taillis fourré; la végétation est plus forte que haute; si elle déploie toutes ses richesses dans le coin où se trouve un ruisseau, non loin de là vous la voyez clair-semée, toujours chaude, pleine d'une activité qu'excitent et que brûlent à la fois les rayons du soleil, offrant enfin les mêmes apparences que ces hommes du midi dont le corps, ordinairement petit et maigre, paroît animé d'une vie ardente qui se manifeste dans des muscles plus vigoureux que gros, souples, tendus et à peine cachés par une mince couche de chair qui les recouvre sans les envelopper, sans en masquer le jeu énergique et rapide.

Il y a dans le paysage de Jean Both de l'eau, beaucoup d'arbres, de la verdure; ce n'est point la nature sèche du midi qui y est représentée; et cependant les arbres et la verdure y conservent le caractère du climat; les formes en sont fines, le feuillé en est clair; on n'y voit point ces longs enfoncemens d'ombre qui se rencontrent dans les forêts du nord; beaucoup de racines sont à nu : les masses sont moins épaisses, et la lumière du soleil couchant qui éclaire le fond et une partie des devants est pleine de chaleur. C'est un paysage frais et riche, mais de la richesse et de la fraîcheur propres à la nature du midi.

Aussi Jean Both reçut-il, de son vivant, le surnom de *Both d'Italie*.

PROPORTIONS.	Hauteur, 1 mètre	55 centim.	= 4 pieds	9 pouces	3 lig.	108.
	Largeur, 2	6	= 6	4	1	188.





DIANE DE GABIES,

STATUE (*).

DIANE se dispose à partir pour la chasse. Déjà une seconde ceinture relève jusqu'au-dessus du genou sa tunique artistement plissée (στολιδωτός). La fille de Latone attache avec une agrafe, sur son épaule droite, les deux bouts de la chlamyde, habillement accoutumé des chasseurs. Les Nymphes de l'Amnisus ne lui ont pas encore chaussé ses brodequins de chasse; d'élégantes sandales renferment ses pieds divins. Sa physionomie est à la fois agréable et noble, peut-être un peu pensive. On diroit que la déesse goûte en idée les plaisirs périlleux de ses jeux héroïques; qu'elle parcourt déjà par la pensée les hauteurs du Cynthus ou du Taygète, ou fait retentir du bruit de son carquois les vieilles forêts de l'Arcadie.

Le mouvement gracieux que cette action donne naturellement aux membres et à la pose de la figure, le charme que l'air de la physionomie répand sur l'expression générale, appartiennent à ces secrets que les artistes grecs avoient la facilité de dérober à la nature, et que les modernes, dans leur excès de recherche, devinent si rarement. Sous ce rapport, la Diane que nous examinons est un véritable chef-d'œuvre. Il est difficile d'imaginer une figure dont la naïveté soit plus gracieuse, ou dont les draperies produisent des accidens plus heureux ou plus piquans. L'exécution des vêtemens et la pureté de goût avec laquelle les chairs sont traitées ne laissent rien à desirer, et pourroient justifier les conjectures d'un antiquaire, qui a cru que cette statue est le prototype de quelques répétitions qui nous sont parvenues. Mais l'excellence de tant d'imitations certaines et supérieures probablement à celle de leurs originaux ne nous permet pas de donner un grand poids à cette opinion ingénieuse. Nous avons déjà en plus d'un endroit remarqué cette merveilleuse

(*) Cette statue de marbre grec à petit grain (*grechetto*), qui est probablement le marbre statuaire qu'on tiroit des carrières de l'île d'Eubée (*Journal des Savans, décembre* 1816, p. 197), fut découverte l'an 1792 dans les environs de Gabies. Placée dans la collection *Borghese*, je la fis connoître parmi les *Monumenti Gabini*, tav. 32. Elle a 5 pieds (1 mètre 62 centimètres) de hauteur. Le nez, la main droite, une partie du bras gauche au-dessus du coude, l'extrémité antérieure du pied droit, la moitié inférieure de la jambe gauche avec le pied, sont des restaurations modernes.

excellence des copies (1) : d'ailleurs le nombre des imitations connues de la Diane de Gabies est encore trop borné pour que l'on en déduise un résultat général (2).

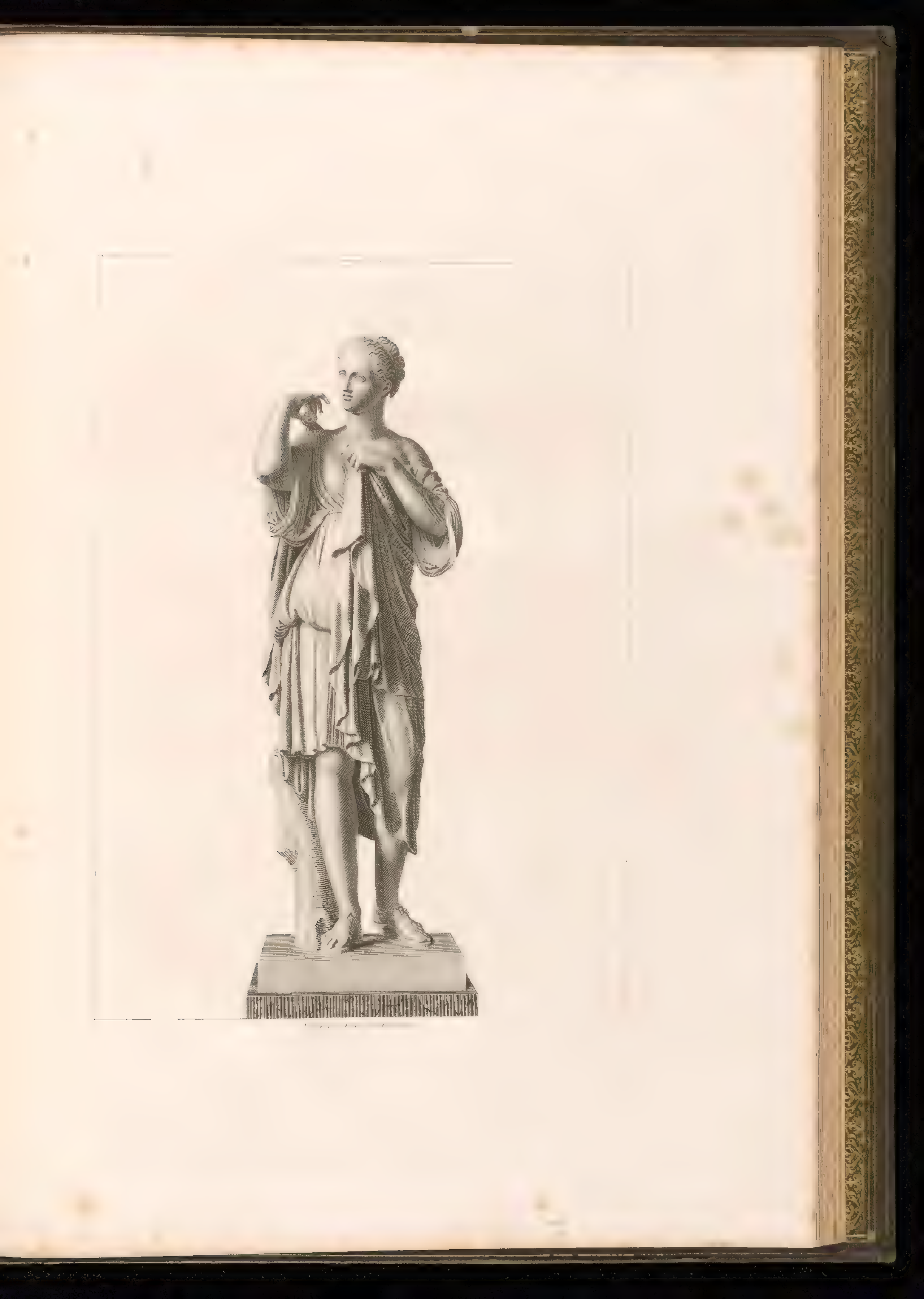
Je n'oublierai pas de remarquer que la physionomie de la déesse et son front tant soit peu élevé, ainsi que le mouvement de la tête et du bras droit, semblent n'avoir été conçus que d'après une espèce de réminiscence de la Diane *à la biche*.

Cette particularité ne laisse aucun doute sur le personnage représenté. C'est la sœur même d'Apollon, et non pas une des Nymphes ou des héroïnes qui partageoient avec elle les fatigues et les plaisirs de la chasse. Leurs tuniques, dans les monumens des arts, sont relevées comme celle de la déesse; mais une circonstance les distingue, et Callimaque l'avoit remarquée (3) : elles ne remontent jamais jusqu'à l'épaule droite, qui demeure nue, ainsi que le sein du même côté. Les anciens statuaires n'ont pas osé donner cette nudité aux images de la chaste Diane.

(1) Voyez, dans le *Musée Français*, les explications de l'Apollon Pythien et de la Vénus du Capitole.

(2) Une figure parfaitement semblable existoit à Rome dans les jardins du marquis Giunj : Perrier l'a gravée dans son recueil de statues, n° 64. Un autre monument du palais Verospi, et qui a été dessiné par Le Brun dans le IIIe volume du *Supplém. à l'A. E.* de Montfaucon, pl. x, n'étoit qu'un fragment fort mutilé d'une figure pareille. En restaurant le bras droit, on en avoit méconnu l'action; de sorte que celle du bras gauche demeuroit sans motif : on y avoit rapporté une tête de portrait. L'abbé Bracci a répété plus en grand un dessin de cette figure : on le voit gravé dans le Ier volume de ses *Memorie degli antichi invisori*, etc., au n° xiv des planches additionnelles, p. 141. Mais il a négligé de faire la moindre remarque sur l'état du monument.

(3) *Hymn. in Dianam.*, v. 214 : « Rien n'enveloppoit leurs épaules droites, et l'un des seins étoit toujours nu. »





L'ARCADIE,

PAR LE POUSSIN.

« S'il arrive à un peintre, disoit Diderot, de placer un tombeau dans « un paysage riant, croyez qu'il ne manquera pas, s'il a quelque goût, « de me le dérober en partie par des arbres touffus. Ce n'est qu'en « regardant avec attention que je découvrirai sur le marbre quelques « caractères à demi tracés et que je lirai : — Et moi aussi je vivois dans « la délicieuse Arcadie — *et in Arcadia ego* (1). »

M. Delille a dit aussi :

Imitez Le Poussin; aux fêtes bocagères
Il nous peint des bergers et de jeunes bergères,
Les bras entrelacés, dansant sous des ormeaux,
Et près d'eux une tombe où sont écrits ces mots:
Et moi, je fus aussi pasteur dans l'Arcadie.

Diderot et M. Delille n'avoient certainement pas vu notre *Arcadie*, car elle ne ressemble en rien à leurs descriptions, et leur sentiment n'est pas celui qui a inspiré le peintre. Le Poussin vouloit réaliser sur la toile une idée morale : naturellement simple et grave, les vicissitudes de la vie, la triste nécessité de la mort avoient souvent occupé son imagination; le pape Clément IX, alors cardinal, lui demanda des tableaux qui exprimassent un sens moral et philosophique, il lui indiqua même des sujets : Le Poussin peignit *le Branle de la vie humaine, la Vérité découverte par le Temps, et l'Arcadie* (2). Son but, dans cette dernière composition, étoit d'associer à l'idée riante de cette Arcadie, du bonheur et des amours des bergers, l'idée mélancolique de la mort; cette dernière idée devoit dominer; à elle devoit se rapporter toute l'action; c'étoit du souvenir de l'inévitable mort que le peintre vouloit frapper l'esprit des spectateurs. Il peignit un paysage simple, peu riche, et y plaça un tombeau qui en occupe le milieu. La beauté de l'Arcadie et le bonheur de ses habitans nous sont familiers : la lecture des poëtes anciens nous en

(1) OEuvres complètes de Diderot, publiées par Naigeon; *Observations sur les Saisons* de Saint-Lambert, t. XV, p. 406. — Voy. aussi t. XIV, p. 285.

(2) Bellori, *Vite de' Pittori*, etc. édit. de 1672, p. 448.

a pénétrés dès l'enfance : qu'on nous nomme l'Arcadie, et tous les charmes de la nature champêtre, de la vie pastorale se présentent à notre pensée. Si Le Poussin nous les eût offerts sur la toile, nous nous serions empressés d'en jouir; toute notre attention se seroit portée sur ces beaux lieux, sur les plaisirs des bergers; ce n'étoit pas là ce que se proposoit l'artiste. — Vous connoissez l'Arcadie, semble-t-il nous dire; vous vous la représentez toujours riante et toujours heureuse; venez-y voir la mort; la mort, comme ailleurs, avec sa froide monotonie et sa morne solitude. — C'est du contraste établi entre les souvenirs que réveille le nom de l'Arcadie et l'aspect même du tableau, que Le Poussin en a tiré tout l'effet. On n'y voit point une fête. « Elle nuiroit à l'effet de solitude et de silence qui rend l'idée de la mort si frappante. Le paysage est désert; il est même stérile. Point d'habitations, point de troupeaux; quelques arbres autour de la tombe; ailleurs, rien qui attire la vue, aucun mouvement qui distraie l'attention. Avant que les bergers arrivassent, ce tombeau étoit abandonné, peut-être même ignoré; eux du moins n'en avoient jamais entendu parler, puisqu'il faut qu'on leur en explique l'inscription : et cet être, oublié, effacé de la terre, fut berger comme eux; comme eux il fut jeune, comme eux peut-être heureux et aimé. »

Ce ne sont point là de vaines idées qu'on ne sauroit attribuer au Poussin : quand même on conviendroit qu'il ne s'est pas rendu compte de tous ces détails, il n'en seroit pas moins vrai qu'ils rentrent tous dans son intention générale : cette intention est connue ; un des amis du Poussin nous apprend que c'étoit la triste mort et non la belle Arcadie qu'il vouloit offrir à l'imagination du spectateur : ce but est atteint; rien dans le tableau ne s'en écarte ou ne le contrarie; tel étoit le grand sens du Poussin; le critique en reconnoît partout les preuves.

Trois bergers et une bergère forment toute la scène. « L'un d'eux, homme d'un âge mûr, un genou en terre, le doigt sur l'inscription, l'explique à ses jeunes compagnons et leur raconte probablement l'histoire de celui à la mémoire de qui elle fut consacrée. » Le berger placé à la gauche, debout et appuyé sur le tombeau, écoute avec un profond recueillement; l'expression d'une pitié tendre est empreinte sur son visage : à la droite, le troisième berger incliné tourne la tête vers la bergère debout, appuyée sur lui, et lui montre l'inscription. On a prétendu que le premier jeune homme, placé derrière le vieux berger,

étoit l'amant de la bergère ; c'est bien plutôt celui sur lequel elle s'appuie. « Le premier, uniquement occupé de l'histoire qu'on lui raconte, n'écoute que pour lui. L'autre, au contraire, ne s'occupe que de sa compagne ; il songe moins à écouter l'histoire qu'à la lui faire entendre ; il ne regarde pas l'inscription, il la lui montre. D'ailleurs il n'est pas allé se placer de l'autre côté du monument ; il est demeuré à côté de la bergère ; c'est sur lui qu'elle s'appuie avec l'air de la confiance et de l'habitude. Près de son amant s'appuieroit-elle ainsi sur un autre ? »

Cette description et la gravure qui l'accompagne font voir combien Diderot et l'abbé Delille se sont écartés de l'idée et de l'ouvrage du Poussin. L'abbé Dubos en a parlé aussi et d'une manière presque aussi inexacte. « Ce tableau représente, dit-il, le paysage d'une contrée riante. Au milieu l'on voit le monument d'une jeune fille morte à la fleur de son âge : c'est ce qu'on connoît par la statue de cette fille couchée sur le tombeau à la manière des anciens. L'inscription sépulcrale n'est que de quatre mots latins.... Mais cette inscription si courte fait faire les réflexions les plus sérieuses à deux jeunes garçons et deux jeunes filles parées de guirlandes de fleurs, etc. (1). »

Point de paysage riant, point de statue de jeune fille couchée sur le tombeau ; trois bergers et une bergère, au lieu de *deux jeunes garçons* et de *deux jeunes filles*. L'abbé Dubos n'avoit pas vu ou avoit singulièrement oublié notre tableau.

Il l'a probablement confondu et mêlé avec une autre *Arcadie*, ouvrage aussi du Poussin, qui souvent, comme on sait, peignoit plusieurs fois le même sujet. Bellori dit, en parlant de notre tableau : *In altro simile soggetto figurò il fiume Alfeo* (dans un autre sujet pareil il représenta le fleuve Alphée) (2) ; en effet, cette seconde Arcadie offre, comme la première, un tombeau, la même inscription et des bergers. Ce qui la distingue, c'est que la tombe est dans un coin du tableau, qu'il n'y a que deux bergers et une bergère, tous debout, et que le fleuve Alphée paroît couché sur le devant. Du reste, cette composition, que je ne connois que par une gravure au trait (3), m'a paru moins bien entendue et de moins d'effet que le premier travail du maître. Le paysage n'en est pas plus riche.

Des méprises occasionées par ces deux tableaux ont pu contribuer

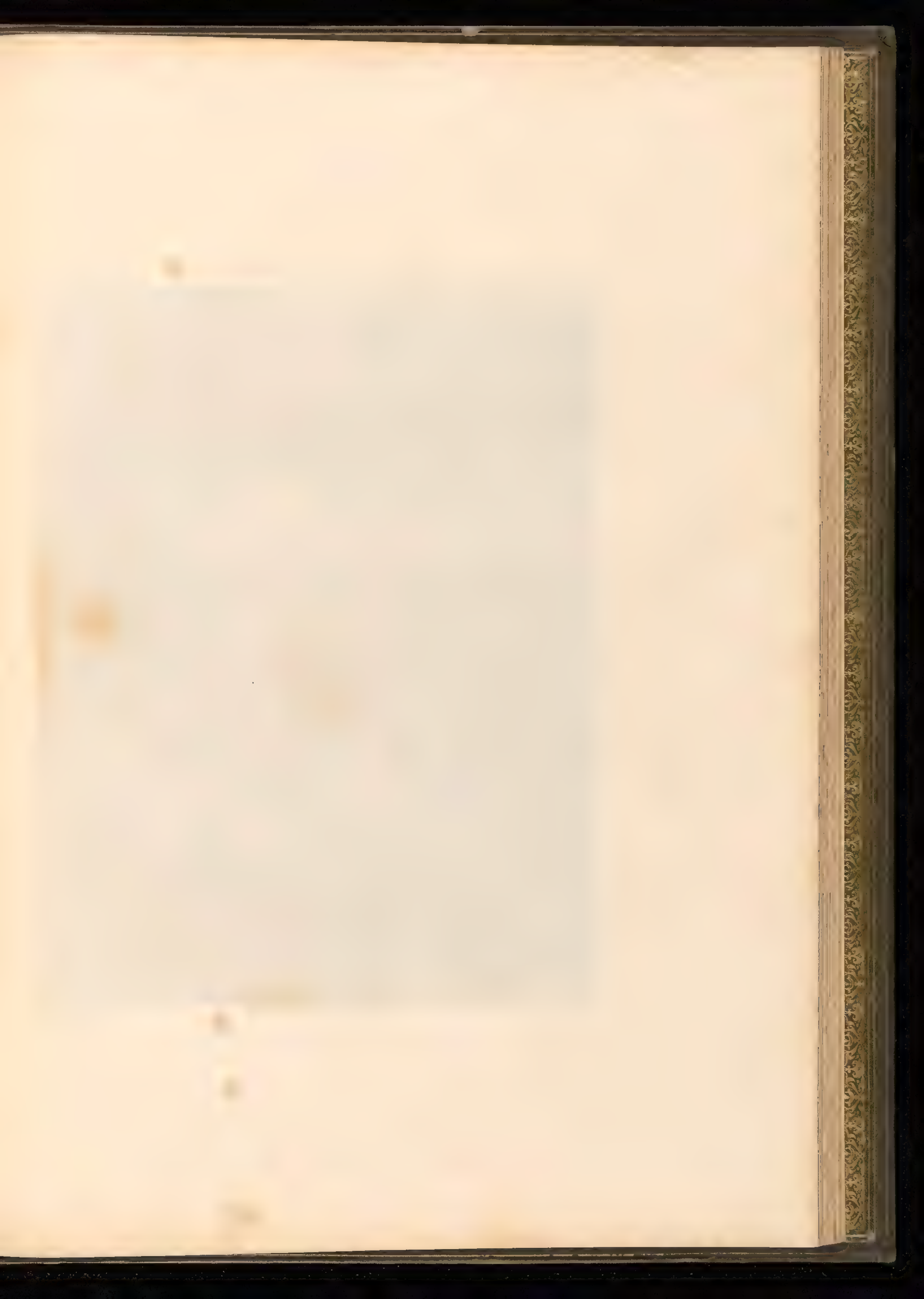
(1) *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 7me édit., t. I, p. 55.
(2) Bellori, *Vite de' Pittori*, p. 448.
(3) Voyez l'*OEuvre du Poussin*, par M. Landon, t. II.

à l'infidélité de descriptions qui du reste ne s'appliquent bien à aucun des deux.

Revenons à notre Arcadie. Tel est le privilége de l'association d'une action simple à un sentiment profond et à une grande idée, que mille sentimens, mille idées se réveillent à sa vue et pénètrent l'âme du spectateur : on s'étonne de tout ce que fait penser et sentir une scène si bornée en apparence. Les expressions sont parfaitement en harmonie avec l'action : elles sont de même simples, calmes et touchantes : la figure de la femme est d'une rare beauté, mais d'une beauté facile et naïve, dont le charme est aussi doux que pénétrant ; les draperies offrent de beaux développemens, et, malgré quelques incorrections de dessin, en particulier dans les jambes du berger debout sur la gauche, le style est partout pur, gracieux et noble.

Ce tableau, gravé plusieurs fois, se trouve maintenant dans la galerie du palais impérial de Trianon : il a été restauré dernièrement et avec soin; cependant la couleur en est devenue noire et monotone ; c'est le sort de la plupart des ouvrages du Poussin.

PROPORTIONS.	Hauteur,	$0^{\text{mètre}}$	$85^{\text{centim.}}$	$= 2^{\text{pied.}}$	$7^{\text{pouc.}}$	$4^{\text{lig.}}$	801.
	Largeur,	1	60	$= 4$	11	1	273.





LE GUÉ,

D'APRÈS KARL DUJARDIN.

PARMI les objets extérieurs placés à la portée de nos sens, il en est peu qui exercent sur nous une puissance aussi absolue que celle des aspects de la nature; devant un objet d'art capable de réveiller en nous le sentiment du beau, l'idée du terrible ou du pathétique, nous nous sentons saisis d'une émotion spéciale, déterminée, que nous pouvons parfaitement séparer des émotions qu'élèvent en nous nos intérêts personnels; les sentimens excités dans notre âme n'affectent qu'une portion de notre existence. C'est l'existence tout entière qui semble se modifier sous les impressions d'une nature ou triste ou riante, d'un beau jour ou d'un ciel brumeux : comme, dans ce qui nous entoure alors, nous n'apercevons rien à quoi se puissent raisonnablement rapporter les sentimens de tristesse ou de gaieté qui nous pénètrent, nous les reportons sur nous-mêmes et sur notre propre destinée; c'est nous-mêmes que nous contemplons à travers ce jour sombre ou cette atmosphère brillante de soleil; c'est notre vie qui se présente à nous, colorée des nuances que reflettent de toutes parts sur notre pensée les objets ou rians, ou tristes, ou sublimes, qui nous environnent.

Plus le peintre de paysage aura été accessible à de pareilles impressions, plus ses tableaux s'embelliront de ces beautés poétiques qui réveillent l'âme et ennoblissent nos plaisirs en augmentant la part qu'elle y prend; et plus aussi il sera porté à substituer l'idéal à l'imitation, le possible au réel, à l'individuel de la nature. Vainement lui étalera-t-elle toutes ses beautés ou toutes ses horreurs, vainement excitera-t-elle en lui de vives et fortes émotions; de ces émotions même naîtra l'idée capable de les augmenter, les objets extérieurs manqueront à sa puissance de sentir, c'est dans sa seule imagination qu'il trouvera de quoi se satisfaire complètement; car l'homme de génie est celui dont l'imagination une fois excitée va nécessairement au-delà de ce qu'ont vu ses yeux. Alors il s'empare des masses pour les imiter en les disposant à son gré; et des

matériaux de la nature, telle qu'elle est, compose la nature telle qu'il la conçoit. C'est ainsi que les grands peintres d'histoire, comme Le Poussin et quelques grands paysagistes, ont traité le paysage.

D'autres, moins susceptibles d'impressions morales que doués de l'heureux talent de bien voir, de bien choisir, et de bien représenter ce qui mérite d'être regardé, ont surtout reproduit dans leurs tableaux ce qui avoit frappé leurs yeux. Ils ont montré la nature telle qu'ils l'ont vue, et c'est bien assez pour plaire. Karl Dujardin peut être rangé parmi ces derniers. Ses penchans ne le portoient guère à approfondir les impressions qu'il recevoit des objets extérieurs, et la facilité de son talent lui faisoit trouver partout de quoi l'exercer d'une manière agréable et piquante. Loin d'avoir cherché à donner à ses paysages l'attrait de la méditation qui naît de la solitude, il a fait de quelques-uns de véritables tableaux de genre où le paysage n'est à peu près qu'accessoire; et dans les autres, il a presque toujours su donner à de simples scènes d'animaux un mouvement qui en fait l'objet principal de l'attention.

Celui-ci se compose d'un fond de hauteurs bien découpées, d'une rivière qui coule sur le devant, et dont le bord très-élevé et couvert de plantes et de buissons, offre à quelque distance une chapelle ruinée au milieu d'un massif d'arbres touffus. Des hommes et des animaux traversent le gué de la rivière; c'est là proprement le sujet du tableau. Il se distingue par une grande vérité, et une heureuse simplicité de composition remarquable surtout dans les lointains, qui fuient et se dégradent parfaitement, sans autres objets intermédiaires que quelques légères inégalités de terrain.



L'EMPEREUR CLAUDE,

STATUE (*).

La famille Claudia ne donna pour empereurs aux Romains que des monstres qu'on croiroit avoir été chargés par le ciel de venger le monde des victoires et de l'orgueil de ses maîtres. Tibère, Caligula, Claude, Néron, étoient de la famille Claudia (1).

Claude, fils de Drusus Germanicus et d'Antonia la jeune, naquit à Lyon le 1er août de l'an 744 de Rome, dix ans avant l'ère vulgaire; grand et assez bien fait, il étoit cependant d'une complexion très-foible dans sa jeunesse, d'une excessive timidité que l'âge ne corrigea pas, et dont on trouveroit peut-être des indices dans les traits que nous offre sa statue. A la suite de longues maladies, il avoit contracté un tremblement de tête et une foiblesse de nerfs qui, joints à une difficulté de langue, donnoient quelque chose de ridicule à toute sa contenance, surtout lorsqu'il marchoit. Sa distraction ressembloit quelquefois à une sorte d'imbécillité, et lui faisoit faire les questions les plus déplacées (2). Auguste, Octavie et Antonia ne le croyoient propre à aucun emploi; mais ils avoient à se reprocher d'avoir abandonné son éducation à deux affranchis, Sulpitius et Athénodore, qui ajoutèrent leurs défauts à ceux qu'il avoit déjà.

Claude cependant avoit du goût pour la littérature. On avoit de lui des mémoires sur l'histoire de son temps; il écrivoit en grec avec assez d'élégance: il inventa même trois lettres qui, adoptées pendant son règne, furent ensuite abandonnées (3). Après la mort de Caligula, quelques soldats proclamèrent empereur Claude, qui, tremblant pour sa vie, s'étoit caché, et fut traîné sur le trône plutôt qu'il n'y monta. Il fit distribuer de l'argent à ses troupes, et fut le premier empereur qui acheta l'empire.

Les commencemens du règne de Claude donnèrent de grandes espérances. Protecteur des lois, il introduisit d'utiles réformes dans le culte

(*) Cette statue de marbre pentélique, haute de 1 mètre 929 millim. (5 pieds 11 pouces 3 lignes), sans compter la plinthe, fut trouvée, en 1792, dans les ruines de Gabies, et faisoit partie de la collection du palais Borghèse: elle a été décrite parmi les monumens de Gabies par M. Visconti.

Le haut du bras gauche, la main et le *parazonium* sont modernes, ainsi que le bras droit en entier, l'extrémité du pied droit et quelques parties de la draperie.

(1) Cette famille, originaire de Régille, ville des Sabins, vint, selon les uns, s'établir à Rome sous le règne de Tatius; selon d'autres, ce ne fut que six ans après l'expulsion des rois que Atta Clausus, à la suite de troubles chez les Sabins, se retira à Rome avec ses cliens et ses richesses, et fut admis parmi les patriciens, dont la famille Claudia soutint toujours les droits avec une grande vigueur. Une des anciennes tribus de Rome fut nommée Claudia. Cette famille prit le surnom de *Nero*, qui, en langue sabine, signifioit *brave* et *fort*. Elle compta vingt-huit consuls, cinq dictateurs, sept censeurs, sept triomphes, deux ovations. (V. Tite-Live, l. II, c. 16; Suétone, *Tib.*, c. 1.)

(2) Suétone, *Claud.*, 30-35, 39, 3, 4, 5.

(3) Suétone, *id.*, *ibid*, 41, 42.

des dieux et dans le sénat. Il triompha en peu de jours et sans combats de la Grande-Bretagne, dont la conquête n'avoit pas été tentée depuis Jules César. Mais bientôt Claude se montra le ministre plutôt que le maître de ses favoris. Ses débauches, son amour pour le jeu et son intempérance n'eurent plus de bornes. Distribuant, au gré de Pallas, de Narcisse et de ses autres affranchis, les honneurs, les richesses, les récompenses et les supplices, il versa le sang de trente-cinq sénateurs et de plus de trois cents chevaliers. Déshonoré publiquement par sa femme Messaline, il la fit mourir (1). D'après les conseils de Pallas, Claude épousa sa nièce Agrippine, au grand scandale de Rome, qui jusqu'alors avoit regardé ces mariages comme incestueux. Soupçonnant son foible mari de se repentir de son mariage, Agrippine le fit empoisonner dans un plat de champignons (2).

Claude fut mis au rang des dieux (3). Sa statue le représente dans le costume qu'on donnoit aux dieux et aux héros. On lui éleva un temple dans la Grande-Bretagne et un à Rome; celui-ci, détruit par Néron, fut relevé par Vespasien. Agrandie par cet empereur, Rome lui dut entre autres monumens l'aquéduc commencé par Caligula, et le port d'Ostie. Il fit creuser à travers une montagne de rochers de trois milles de longueur un vaste émissaire, par lequel le lac Fucin (4) devoit se décharger dans le Liris. Trente mille hommes y furent employés pendant onze ans. Pour en célébrer l'ouverture, Claude donna sur le lac l'affreux spectacle d'un combat à outrance entre deux flottes de trirèmes montées par dix-huit mille gladiateurs qui périrent tous (5).

La tête de la statue de Claude n'a pas été détachée du corps; elle ressemble à celle des médailles de cet empereur. On la retrouve aussi sur des pierres gravées, et entre autres sur le beau camée de Vienne, décrit par Eckhel (6). Cette statue fut trouvée près de celle de Germanicus, avec qui elle a quelque air de fraternité; mais elle est moins bien : il y a de la roideur dans la pose; le travail en est assez sec, et les draperies ne sont pas d'un beau jet.

(1) V. Juvénal, sat. VI; Tacite, *Annal.*, l. XI, 26; Suétone, *Claudius*, 26; et le beau morceau de Tacite, *Annal.*, l. XI, 26-38.

(2) Suétone, *ibid.*, 44; Tacite, *ibid.*, XII, 66-69.

(3) On peut voir dans l'*Apocolocynthosis* de Sénèque comment il traite cette nouvelle divinité. Cette pièce satirique et burlesque, écrite après la mort de Claude, fait un singulier contraste avec les basses flatteries dont le même philosophe l'accabloit dans plusieurs autres ouvrages, lorsqu'il demandoit à être rappelé d'exil. (V. L. An. Sénèque, *de Consolatione* et *de Clementia.*)

(4) Ce lac, situé dans l'Abruzze ultérieure, se nomme aujourd'hui lac de Célano. L'émissaire, à plusieurs étages de galeries, est encore un des plus grands monumens de l'antiquité. Plusieurs raisons font douter que les eaux du lac se soient jamais écoulées par cet émissaire. Cependant il a été plusieurs fois question de le rétablir. On sauveroit peut-être par-là, et sans de très-grands frais, la jolie vallée de Célano, que le lac menace d'envahir, et où plusieurs petites villes sont déjà submergées.

(5) Tacite, *Annal.*, XII, 56, 57; Pline le naturaliste, l. XXXVI, c. 24; Suétone, *Cæsar*, 44; *Claud.*, 20.

(6) *Choix de Pierres gravées*, etc., pl. VII.



VOYAGE DE FAUNES,

DE SATYRES ET D'HAMADRYADES,

PAR NICOLAS POUSSIN.

On sait que Le Poussin, pendant le triste séjour qu'il fit à Paris avant de pouvoir parvenir à faire le voyage de Rome, se lia d'amitié avec le cavalier Marino, qui s'y trouvoit alors, et composa même, sous les yeux de son ami, une série de dessins dont les sujets étoient puisés dans les ouvrages de ce poëte, et particulièrement dans son poëme d'*Adonis*. C'est à cette époque que les biographes du Poussin rapportent l'origine de son goût pour ces compositions poétiques, dont les Nymphes, les Satyres et les Faunes sont les principaux acteurs (1). Si cela est, les amis des arts ne sauroient trop se féliciter d'une liaison qui a ouvert au Poussin une mine dont il a tiré tant de richesses. Ce génie, non moins fécond que sévère, ne pouvoit manquer de comprendre quel vaste champ lui offroit ce monde de la fable, si gracieux, si brillant, si animé, qui laisse à l'artiste, pour le choix et l'ordonnance des sujets, la plus grande latitude; qui, en lui donnant les personnages, ne lui impose aucune gêne de costume, ne le renferme dans les limites d'aucune action déterminée, et permet à son imagination de se déployer avec autant de liberté et de facilité qu'en ont possédé les poëtes anciens pour la composition de leurs pastorales mythologiques. Si des circonstances particulières n'avoient appelé l'attention du Poussin sur ce genre de sujets, peut-être serions-nous privés d'une multitude d'admirables tableaux qu'il lui a fournis; de ce nombre sont les Bacchanales, l'enfance, l'éducation et les travaux d'Hercule, les Métamorphoses de Daphné et de Narcisse, et toutes ces brillantes compositions dans lesquelles l'alliance des Nymphes, des Faunes et des Satyres produit des scènes si variées et si vives. Le charmant tableau que nous décrivons appartient à cette dernière cathégorie; un Satyre, un Faune, une Hamadryade et deux Amours voyagent ensemble; ils se rendent probablement à l'une de ces fêtes où ces divinités rustiques se réunissent pour se livrer à leurs danses et à leurs jeux: le petit Amour,

(1) *Vies et Œuvres des Peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, par C. P. Landon; *Œuvre du Poussin*, n° IV, p. 18 et 19.

qui marche devant, porte des pipeaux; le Satyre, un genou en terre, reçoit sur son dos l'Hamadryade qui indique du doigt le chemin; derrière lui sont placés un autre Amour et le Faune chargé d'une corbeille de raisins et d'un vase plein sans doute ou destiné à se remplir de la liqueur de Bacchus, Dieu protecteur des Faunes et des Satyres : c'est à travers un riche paysage et sous l'ombrage d'arbres touffus que s'avance ce groupe joyeux, dont les figures nues sont disposées avec une simplicité facile et animée qui fait pressentir à l'imagination du spectateur leurs ébats et leurs plaisirs. Quand les voyageurs seront arrivés au lieu du rendez-vous, quand ils se seront rejoints aux autres groupes qui les attendent, alors commenceront ces danses vives, ces jeux bruyants qu'échauffera une turbulente ivresse. Ouvrez l'OEuvre du Poussin; l'artiste les a suivis, et toutes les scènes de leur douce vie deviennent pour lui le sujet d'autant de chefs-d'œuvres (1).

C'est ce même peintre à qui l'*Histoire Sainte* a fourni tant de compositions pures et graves, qui a puisé dans l'histoire grecque et romaine tant de tableaux du style le plus noble et le plus sévère; il sait pénétrer dans les héroïques douleurs d'un saint martyr, comme dans les folles gaietés d'une Bacchanale, dans les mystères sacrés comme dans les fêtes de la mythologie païenne; et sa raison forte, son imagination flexible, devinent et reproduisent avec la même vérité les derniers sentimens d'Eudamidas mourant, le pieux ravissement de S. Paul et les joies profanes d'un Satyre.

On trouve dans l'ordonnance de ce groupe une nouvelle preuve de la justesse d'esprit et de goût qui caractérise ce grand peintre; et, ce qui est digne de remarque, c'est que cette preuve se rencontre dans la plupart de ses tableaux de ce genre. Il a soigneusement évité de mettre ses Satyres debout; il les a presque toujours représentés à genoux, assis ou couchés : il savoit que des figures où les formes de l'animal s'unissent aux formes humaines ne pouvoient manquer de produire un effet désagréable si elles étoient offertes dans tout leur développement; ainsi, sans se priver de la vivacité de mouvement et d'expression que les Satyres pouvoient apporter dans les scènes auxquelles ils prenoient part, il les a placés de la manière la plus convenable à l'effet de l'ensemble, et la plus conforme à ce caractère d'élégance et de beauté dont il ne vouloit jamais se départir (2).

(1) Voyez une *Danse de Faunes, de Satyres et de Bacchantes*, dans les *Vies et OEuvres des Peintres les plus célèbres; OEuvre du Poussin*, pl. CLXXIII.

(2) Voyez les *Bacchanales;* une *Nymphe avec un Satyre; Danse de Faunes, de Satyres et de Bacchantes;* des *Satyres surprenant une Nymphe endormie*, etc., dans les *Vies et OEuvres*, etc, par Landon, pl. CLXIX, CLXXI, CLXXII et CLXXIII.



LE MATIN,

PAR F. MOUCHERON.

Il est hors de doute qu'il existe entre certains paysages et certaines heures de la journée une véritable harmonie : quiconque a observé et senti la nature en a sûrement été frappé plus d'une fois. Est-ce dans une forêt vaste et sombre, au milieu de grandes masses d'arbres, de bâtimens ou de rochers, dans des mouvemens de terrain violens et extraordinaires, qu'un lever du soleil produit le plus d'effet, qu'on jouit le mieux de sa beauté ? Cette lumière jeune et fraîche n'y pénètre pas encore ; elle a besoin de se répandre sur un grand espace, de rencontrer des objets légers qu'elle puisse traverser et entourer de son éclat naissant ; elle n'échauffe rien encore, mais elle éclaire, elle ranime tout ; elle vient rendre au monde entier l'activité et la vie ; qu'on me la montre donc se versant doucement d'un vaste horizon sur une plaine semée de coteaux peu élevés et couverte d'arbres peu massifs, de petits groupes de plantes et d'arbustes ; c'est la suavité, l'immensité du jour nouveau qu'on veut me faire voir ; qu'on donne donc à tout ce qui doit frapper mes yeux un caractère à peu près semblable ; que cette vapeur légère qui s'élève au matin du sol et de tous les objets puisse envelopper des plans nombreux dégradés avec art et inonder le tableau, sans que des groupes épais la coupent, la masquent et m'empêchent de saisir dans toute son étendue ce voile flexible et transparent qui s'éclaircit par degrés, qui va bientôt se dissiper ; que tout soit jeune et léger comme cette lumière qui doit faire le principal charme du tableau, puisque ce sont ses effets qu'on veut rendre. C'est de la plaine qu'on regarde le soleil se coucher derrière les montagnes ; mais on monte sur les montagnes pour le voir se lever sur la plaine.

Moucheron, dans son tableau du *Matin*, a retracé cette harmonie avec beaucoup d'art et de grâce ; son paysage est vaste et varié ; point de formes hautes et fortes ; point de larges bâtimens, de rochers gigantesques ; tout est facile, délié, d'un aspect suave et clair ; ses eaux sont

calmes, ses coteaux sont garnis d'une multitude d'arbrisseaux qui n'interrompent, ne diminuent point cette plénitude de jour et de vapeur qui s'empare de toute l'atmosphère, de toute la nature. Cette atmosphère n'est pas aussi fraîche, cette nature n'est pas aussi riche que savoit les faire Le Lorrain; on peut s'en convaincre en comparant ce tableau avec la *Fête villageoise* de ce grand maître, dont la première livraison du *Musée Napoléon* a offert la gravure : là aussi c'est un lever du soleil; là aussi tout est léger et doux, selon la convenance du sujet; mais Le Lorrain a su réunir dans son ouvrage plus d'arbres et plus de lumière, sans y mettre moins de transparence et de vapeur; il a mieux composé, mieux arrangé son paysage. Le grand mérite de celui de Moucheron est la grâce, la vérité, la simplicité.

Adrien Van den Velde a peint le berger et le troupeau qui se rendent au pâturage; on reconnoît dans les attitudes et dans l'exécution le naturel et la finesse de son pinceau. On se plaît à retrouver et à rappeler, à chaque occasion, la libéralité avec laquelle il a, si l'on peut le dire, prodigué son talent aux artistes ses amis.

Ce joli tableau est le pendant d'un *Coucher du soleil* qui a été gravé dans le *Musée Français*.

PROPORTIONS.	Hauteur,	0 mètre	48 centim.	=	1 pied	4 pouc.	8 lig.	780.
	Largeur,	0	62	=	1	10	10	8/12.



ANTINOÜS EN HERCULE,

STATUE (*).

Après la mort de ce favori de l'empereur Adrien, plusieurs villes de l'Égypte et de la Grèce, rivalisant de bassesse, s'empressèrent de flatter la douleur scandaleuse de leur maître, en rendant des honneurs excessifs à la mémoire de ce jeune et beau Bithynien. On eût mieux consulté la gloire d'Adrien, si l'on eût pu couvrir du voile le plus épais la vie et la mort d'Antinoüs. Les auteurs en disent peu de chose; mais les monumens, les statues, et les médailles, lui ont assuré une brillante et honteuse célébrité. L'exemple d'Alexandre-le-Grand, qui décerna les mêmes honneurs à Éphestion, ne justifia pas Adrien; et, en élevant des autels à Antinoüs, en multipliant ses statues, il parut jaloux d'immortaliser sa beauté beaucoup plus que son dévouement; on eût dit que le nouveau dieu devoit faire le plus bel ornement de l'Olympe, et y remplacer le bel échanson des dieux.

Une ville d'Égypte, nommée d'abord Beza, prit le nom d'Antinoé; on la retrouve aussi sous celui de Bezantinon, qui réunissoit les deux noms. Adrien, pour s'associer à la mémoire d'Antinoüs: appela aussi Adrianopolis cette ville, près de laquelle son favori se dévouant pour lui sauver la vie, se précipita dans le Nil. On n'étoit cependant pas d'accord sur la mort d'Antinoüs; le superstitieux Adrien fut soupçonné d'avoir consenti à ce que son ami fût sacrifié sur l'autel des dieux infernaux, et d'avoir été assez inhumain pour consulter lui-même les entrailles fumantes de ce jeune homme, dont il pleura la perte avec tant d'éclat, lorsqu'il avoit seul à se la reprocher.

Adrien établit à Mantinée en Arcadie, et à Argos, en honneur d'Antinoüs, des sacrifices célébrés tous les ans; il y avoit des jeux tous les cinq ans. Peut-être que, par ce culte et par l'espoir de l'apothéose, cet empereur vouloit exciter à s'immoler pour lui, si sa santé et les oracles demandoient encore de pareils sacrifices. Selon Pausanias (1), Adrien exigea qu'on rendît des honneurs divins à Antinoüs chez les Manti-

(*) Cette statue du Musée Royal, salle du Tibre, n° 193, a 2 mètres 337 millimètres (7 pieds 2 pouces) de hauteur, sans compter la plinthe. Elle est de marbre de Luni, et fut découverte près de Tivoli. Elle faisoit partie de la collection de la villa Albani. Le bras droit, l'avant-bras gauche, les deux jambes, et les doigts des pieds, sont modernes; une partie de la tête d'Antinous et de la peau de lion le sont aussi.

(1) *Arcad.*, ch. IX; Spartianus *in Adri. hist. Aug. variorum;* et les savantes notes de Casaubon et de Saumaise.

néens, parceque ce peuple tiroit son origine de la Bithynie, qui devoit se glorifier d'être la patrie de ce nouveau dieu. On lui éleva à Mantinée un temple orné de statues et de tableaux dont il étoit le sujet.

En conservant aux têtes d'Antinoüs le caractère d'un type original, les artistes leur ont donné une beauté qui approche de l'idéal, et dont les traits tiennent de ceux d'Apollon, de Bacchus, et de Mercure, par un doux mélange de grâce, de noblesse, d'élégance, et de force. La tête colossale d'Antinoüs du Musée Royal (1) est d'une beauté parfaite. Winckelmann (2) la regardoit comme un des premiers chefs-d'œuvres de l'antiquité, et la plaçoit après l'Apollon du Belvéder et le Laocoon.

Les statues d'Antinoüs prirent place dans les gymnases à côté de celles d'Apollon, de Bacchus, et de Mercure, qu'elles surpassoient souvent par leur beauté. Elles sont presque toujours nues et dans le style et le costume des dieux et des héros (3), ou des personnages divinisés. Elles nous l'offrent souvent, ainsi que les médailles et les pierres gravées, avec les attributs d'Osiris, de Bacchus, et de Mercure, avec lesquels on l'a quelquefois confondu. Mais on ne connoît pas de médailles ni de pierres gravées où il soit représenté en Hercule, quoique l'on puisse croire qu'il l'ait été ainsi dans les gymnases. Une statue d'Antinoüs qui réuniroit la grâce voluptueuse de ses traits, le moelleux de ses contours à la vigueur et à la fermeté des formes d'Hercule, et qui seroit armée de la massue et de la peau de lion, deviendroit un monument très-précieux. Malheureusement il n'est guère possible de regarder comme une statue d'Antinoüs en Hercule jeune celle du Musée Royal, connue sous ce nom. La tête est bien celle du héros bithynien, et elle est antique; mais elle a été rapportée et ajustée sur un corps d'Hercule jeune, auquel même elle ne convient pas parfaitement. Il est même probable, ainsi que le pensoit M. Visconti, que la tête de cette statue étoit celle de Commode, et qu'elle fut mutilée après sa mort par ordre du sénat, qui maudit sa mémoire. On sait que cet empereur se faisoit nommer l'Hercule romain, et qu'il aimoit à paroître en public avec le costume et les attributs de ce demi-dieu, auquel il avoit la prétention de ressembler par sa taille, sa force, et ses victoires sur les bêtes féroces.

Au reste, quel que soit le héros que cette statue ait représenté, elle n'en a pas moins de mérite du côté de l'exécution. La pose en est noble, le dessin a de la fermeté et de la souplesse; les formes savantes et larges du torse et des cuisses sont bien modelées et d'un beau caractère.

(1) Sous le nº 100, salle des Romains.

(2) *Hist. de l'Art;* et *Monum. ined.*, p. 179.

(3) Par le titre de *héros* et d'*héroïnes*, l'on n'entend pas toujours ces héros nés du sang des dieux et avides de combats et d'aventures, tels que nous les voyons dans Homère, Hésiode, et les anciens poëtes des temps mythologiques. Le mot de héros, sur les médailles grecques, répond au *divus* des Romains; et on le donnoit aux personnes à qui l'on avoit accordé les honneurs de l'apothéose.



LA MESSE DE SAINT MARTIN,

PAR EUSTACHE LE SUEUR.

« Trois religieux, un prêtre, une sainte fille, aperçurent un globe de feu sur la tête de saint Martin, un jour que le saint célébroit la messe, après avoir donné sa tunique à un pauvre, et s'être contenté pour vêtement d'une mauvaise robe noire. Le Seigneur, disent les légendaires, opéra ce miracle pour faire voir combien la charité de Martin lui était agréable. »

Saint Martin était accoutumé à faire des actes de charité et à les voir récompensés par des miracles. Sulpice-Sévère en raconte un à peu près semblable à celui qui a fourni à Le Sueur le sujet de son tableau, et dont les détails sont touchans. Le saint, âgé alors de dix-huit ans, étoit encore soldat et simple catéchumène. « Comme il n'avoit que ses armes et son habit militaire, au milieu d'un hiver plus rigoureux que de coutume et pendant lequel plusieurs personnes étoient mortes de froid, il rencontra un jour devant la porte d'Amiens un pauvre complètement nu; le pauvre prioit les passans d'avoir pitié de lui, et les passans suivoient leur chemin : l'homme animé de l'esprit de Dieu sentit que c'étoit à lui que ce pauvre étoit réservé, puisque les autres n'en avoient pas compassion. Que faire? il n'avoit que la tunique dont il étoit revêtu; il avoit déjà employé à des œuvres semblables le reste de ses vêtemens; il tira son épée, coupa sa robe en deux, en donna la moitié au pauvre, et s'en alla couvert de l'autre moitié. Cependant quelques-uns se moquoient de lui, parce qu'il avoit ainsi un air hideux et portoit un habit déchiré : d'autres, plus sages, gémissoient de n'en avoir pas fait autant, car ils avoient plus que lui, et auroient pu vêtir le pauvre sans se dépouiller eux-mêmes. La nuit suivante, Martin, s'étant endormi, vit Christ revêtu de cette moitié de tunique dont il avoit couvert le pauvre : il s'entendit commander de regarder le Seigneur et la robe qu'il avoit donnée : et bientôt, au milieu d'une multitude d'anges, il entendit Jésus dire à haute voix : *C'est Martin, encore catéchumène, qui m'a revêtu de cette tunique* (1). »

Ce dévouement simple des vertus chrétiennes, dans un temps où la corruption de Rome et la férocité des Barbares occupoient la scène du monde, inspire un respect qu'aucune fable ne sauroit détruire, et méritoit d'être consacré par le génie de Le Sueur. Ce génie simple, grave

(1) *Sulpicii Severi de vitâ B. Martini liber, c.* 2, *in opp.*, p. 488, édit. de 1654. C'est de la *cape* de saint Martin de Tours, relique précieuse que les rois Francs portoient toujours avec eux, qu'est venu le nom de *chapelle*, donné d'abord à la chambre où l'on officioit devant eux, et ensuite aux petites églises particulières (Voyez Du Cange, *Glossar.*, v. *Capa*, *Capella*, *Capellanus*.)

et plein d'une sensibilité profonde, s'élevoit sans effort à la hauteur des souvenirs les plus augustes et des sentimens les plus touchans. Peu de tableaux sont, aussi parfaitement que celui qui nous occupe, en harmonie avec leur sujet, et les idées qui s'y rattachent. Le saint, debout devant l'autel, s'occupe exclusivement des fonctions qu'il vient de remplir; rien ne le distrait, ne le trouble; tout entier à sa piété, plongé dans le recueillement, il adresse ses prières au Dieu qui lui témoigne avec tant d'éclat sa satisfaction : le prêtre placé derrière lui contemple le globe de feu avec une admiration pieuse : la sainte fille, à genoux devant les marches de l'autel, se livre à la même contemplation; toutes les figures sont calmes, recueillies : rien n'annonce le moindre étonnement; tout indique une religieuse confiance : jamais miracle n'a été opéré devant des fidèles plus convaincus de la puissance de leur Dieu, plus disposés à recevoir avec une foi pleine d'abandon les preuves les plus merveilleuses de cette puissance. On sent que la tranquillité qui règne dans le temple, au moment de la cérémonie sainte, est aussi dans tous les cœurs. Il n'est pas jusqu'à la ressemblance de quelques-unes des têtes et de leur expression qui n'ajoute à l'effet de la scène : il semble que tous soient également pénétrés du même sentiment qui, bannissant toute autre idée, donne à leurs traits le même caractère et la même intention à leur physionomie. Nul peintre n'a su, mieux que Le Sueur, faire tendre ainsi vers un but unique toutes ses figures, et remplir en quelque sorte tout son tableau de la pensée qu'il vouloit peindre.

Que de grâce dans les détails! que de beauté dans ces deux jeunes filles agenouillées de profil! les draperies sont disposées avec une élégance noble et facile qui n'a point l'air de l'arrangement, quoique sa perfection ne se rencontre jamais dans la réalité : l'intelligence la plus exercée a réglé l'ordonnance de ces figures qui remplissent le tableau sans la moindre apparence de désordre et de confusion : le goût le plus pur a présidé à leur ajustement; la sensibilité la plus douce a répandu sur toutes ces têtes cette sérénité bienheureuse. Une exécution gracieuse et légère ajoute encore à ces mérites de la pensée, et fait de cette auguste scène un des ouvrages de ce grand maître devant lesquels on s'arrête avec le plaisir le plus complet.

Ce tableau, qui avoit été peint pour les religieux de l'abbaye de Marmoutiers, fondée par saint Martin, à une demi-lieue de Tours, vers la fin du quatrième siècle (1), est exposé au Musée Napoléon, sous le numéro 79.

(1) Voy. l'*Hist. litt. de la France* par des religieux bénédictins de la Cong. de St.-Maur, t. I, part. II, p. 42, 414.

PROPORTION.	Hauteur,	1 mètre	13 centim.	= 3 pieds	5 pouc.	8 lig.	922.
	Largeur,	0	81	= 2	5	11	068.





LE CORPS DE JÉSUS MORT
REPOSE SUR LES GENOUX DE SA MÈRE,
PAR A. VAN-DYK.

Si un beau génie, une grande réputation, une grande fortune, les dons de la nature et le concours des circonstances extérieures les plus favorables, suffisoient pour assurer une vie longue et heureuse, peu d'hommes en auroient joui autant que Van-Dyk : mais le bonheur ne se fait pas ainsi hors de nous; il faut que l'homme y mette du sien, et Van-Dyk, *tenant*, comme il le disoit lui-même, *table ouverte à ses amis et bourse ouverte à ses maîtresses*, n'eut jamais ni assez d'argent, ni assez de plaisirs : pendant son séjour à Londres, ses portraits en pied lui étoient payés cent livres sterling (environ cent louis); ses portraits à mi-corps cinquante livres sterling, somme très-considérable dans ce temps-là; il en faisoit un en un jour ou à peu près, et manquoit rarement d'en avoir à faire : cependant il eut recours à l'alchimie pour se procurer l'or qui lui manquoit, et perdit, dans ces vaines recherches, une grande partie de celui qu'il gagnoit si facilement. Le duc de Buckingham, pour le soustraire aux maîtresses qui ruinoient sa santé, lui fit épouser une fille de qualité d'une beauté rare; le roi d'Angleterre promit trois cents guinées à son médecin s'il parvenoit à le guérir : sa femme et son médecin ne purent le rendre ni plus sage ni mieux portant, et il mourut en 1641, âgé de quarante-deux ans.

C'est probablement à sa facilité plutôt qu'à son assiduité qu'est dû le grand nombre de ses ouvrages; un homme qui aimoit l'éclat, la société, la représentation, qui avoit toujours à sa suite une grande quantité de domestiques, de chevaux, d'équipages, de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui donnoit tous les jours à dîner, et souvent à de grands seigneurs, n'employoit pas sans doute tout son temps au travail. Van-Dyk avoit pris dans l'école de Rubens ces habitudes de dissipation et de luxe; il est assez remarquable que ces deux princes de l'école flamande aient eu l'un et l'autre une grande fortune et une grande existence; mais Rubens employa sérieusement, et dans des affaires importantes, sa

vie et ses richesses, tandis que Van-Dyk consuma les siennes en faste et en divertissemens (1).

Il a peint sept à huit fois le Christ mort sur les genoux de sa mère. Le *Musée Napoléon* possède trois de ces tableaux, et l'un des trois, exposé sous le n° 281, est une petite ébauche exprimant la première pensée qu'il a exécutée en grand dans celui dont on voit ici la gravure : la composition de l'ébauche n'est pas la même que celle du tableau ; dans la première, le Christ n'est pas étendu horizontalement ; le haut du corps est relevé dans le giron de la Vierge, et la tête repose contre son sein ; S. Jean ne s'y trouve point, et les anges, placés à la gauche, regardent Jésus et sa mère avec l'expression de la plus vive douleur ; sur la droite, dans les nuages, de petites têtes d'anges ailés contemplent de même ce douloureux spectacle : ces têtes enfantines, surprises et désolées, ne me paraissent pas une invention heureuse ; la douleur de ces jeunes visages qui n'ont point de mains, point de corps dont le mouvement accompagne l'expression de leurs traits, produit un effet bizarre et peu agréable. Le peintre en a probablement été frappé lui-même, puisqu'il les a supprimés dans son grand tableau ; il les a remplacés par la figure de S. Jean qui soulève le bras de Jésus et montre aux deux anges les blessures de sa main. La Vierge, complètement étrangère à cette scène particulière, lève vers le ciel ses yeux noyés de larmes ; c'est à Dieu seul qu'elle s'adresse, c'est à lui seul qu'elle parle de son fils et de sa douleur ; S. Jean et les anges n'attirent point son attention ; sentiment touchant et vrai qui donne à la mère de Jésus un caractère simple et auguste ; elle ne voit plus rien, elle a tout oublié, hormis Dieu et son fils.

La lumière frappe le corps de Jésus dont la couleur est admirable ; ce n'est point cette teinte générale grise et bleue que les peintres médiocres jettent uniformément sur les corps morts : Van-Dyk n'a point cherché à rendre l'aspect d'un cadavre plus hideux qu'il ne l'est naturellement ; on sent l'engorgement du sang dans les jointures, dans les extrémités : la tête est noble et bien affaissée : celle de la Vierge, peut-être un peu vieille et un peu maigre (elle l'est moins dans l'ébauche), est pleine d'une expression déchirante. C'est bien là le pinceau facile, chaud et vrai de Van-Dyk.

(1) Voyez, sur la vie de Van-Dyk, Bellori, *Vite de' Pittori*, etc., p. 253—264, et Descamps, *Vies des Peintres flamands*, etc., t. II, p. 8—28.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètres	18 centim.	= 3 pied.	7 pouc.	7 lig.	086.
	Largeur,	2	6	= 6	4	1	188.





UNE PRAIRIE

ARROSÉE PAR UNE RIVIÈRE,

D'APRÈS PAUL POTTER.

NÉ en 1625, déjà grand maître et célèbre à quinze ans, mort en 1654, avant d'avoir atteint sa vingt-neuvième année, Paul Potter est un de ces hommes rares qui, dans la durée d'une vie très-courte et dans un genre très-borné, se sont justement acquis une grande renommée; tant la perfection a de charme et exerce de puissance dès qu'elle se montre! Peu d'artistes l'ont atteinte aussi rapidement et aussi complètement que Paul Potter; à la vérité, il étoit infatigable; l'étude étoit son unique délassement, et il y consacroit tout le temps qu'il n'employoit pas à exécuter des tableaux; ses promenades mêmes étoient laborieuses: «Il portoit toujours un petit livre de papier blanc dans sa poche; et, dès qu'il apercevoit quelque chose qui le frappoit, il en faisoit un croquis; arbres, plantes, animaux, figures, rien n'échappoit à son recueil (1).» C'est sans doute à cette grande variété d'études et à la multitude des observations qu'elles lui fournissoient qu'il dut le rare avantage d'éviter la monotonie dans un genre qui sembloit devoir l'y faire tomber; la vérité de ses peintures d'animaux est telle et reproduit si fidèlement la nature, qu'elles ne se rappellent point l'une l'autre; on sent, en les examinant tour-à-tour, que l'artiste ne s'est jamais copié lui-même, et que son imagination, meublée d'un nombre infini de modèles, a reculé les bornes des compositions dans lesquelles ces modèles étoient propres à se placer.

Peu de tableaux de Paul Potter sont aussi riches et aussi animés que celui dont nous offrons ici la gravure; ce sont tous les environs et toutes les dépendances vivantes d'une ferme située dans une belle prairie garnie d'arbres et arrosée par une rivière; des bestiaux et des animaux domestiques de toute sorte, couchés, broutant, ou se désaltérant; une paysanne occupée à traire une vache; des nageurs, des baigneurs sortant de l'eau et s'habillant sur le rivage; un lointain vaste et clair, sans nudité,

(1) Descamps, *Vies des Peintres flamands*, etc., t. II, p. 354.

où l'on aperçoit un carrosse magnifique traîné par six chevaux; tel est l'ensemble de cette admirable composition, disposée avec tant d'art, que son étendue et la variété des scènes qu'elle contient ne produisent aucun effet d'entassement ni d'embarras.

L'exécution n'est pas moins parfaite que la composition; on y retrouve cette exacte dégradation des plans, cette vérité dans l'expression et l'attitude des animaux, cette finesse et cette vivacité de touche qui caractérisent les ouvrages de ce grand artiste : les devans et les arbres sont peints d'une manière large et moelleuse, et les lointains avec une rare légèreté.



NÉMÉSIS,

STATUE (*).

Fille de l'Océan, selon quelques mythologues, et de la Justice, selon d'autres (1), la sévère Némésis, irritée des crimes de la terre, se retira dans le ciel : tout est soumis à sa justice divine; terrible aux méchans, elle les intimide ou les punit; douce et favorable à la vertu, sa main la protége; enfin Némésis fait tourner à son gré la roue de la Fortune, et poursuit sans pitié ceux qui s'enorgueillissent des faveurs de cette déesse ou des dons de la nature. Ces différentes attributions ont fait penser qu'il y avoit deux Némésis; l'une propice, l'autre terrible : mais il paroît que les anciens n'en reconnoissoient qu'une qui rendoit à chacun selon ses œuvres. Cette divinité n'est pas au nombre des dieux d'Homère. Hésiode est le premier poëte qui en fasse mention. Les tragiques et les mythologues de temps moins anciens ont altéré l'histoire de cette déesse; selon eux, Némésis plut à Jupiter qui, métamorphosé en cygne et poursuivi par Vénus changée en aigle, se réfugia dans les bras de l'innocente Némésis; elle le reçut, s'endormit, et quelque temps après elle mit au monde un œuf, duquel naquit la belle Hélène, nourrie par Léda, qui passa pour sa mère. Cette fable est fort postérieure à Homère, mais elle étoit assez accréditée en Grèce pour que Phidias l'ait suivie (2) dans une statue de cette déesse, qu'il fit en mémoire de la victoire de Marathon, et qui fut placée à Rhamnus; sa base étoit ornée de bas-reliefs qui représentoient en partie l'histoire que nous avons rapportée. Suivant

(*) Cette statue du Musée royal, salle de la Pallas, n° 246, haute de 1 mètre 945 millimètres (5 pieds 10 pouces), est de marbre de Paros; trouvée dans les ruines de Gabies (voy. *Monum. Gabini*, n° 31), elle faisoit partie de la collection Borghèse. Le bras droit, très-important pour décider du caractère de cette figure, est en grande partie antique, ainsi que la main. La tête, quoique rapportée, est bien d'ensemble avec le reste de la statue, et d'un joli caractère; peut-être lui desireroit-on un peu plus de gravité et de dignité. M. Visconti croit que la coiffure de cette tête est du genre de celles qu'on nommoit *Crobylum*, qu'on voit souvent sur des vases peints. Au reste, cet ajustement de tête n'est pas celui qu'on donnoit à Némésis; celle de Phidias (Pausan., *Att.*, 33) portoit une couronne ornée de petites figures de victoires et de cerfs. La corne d'abondance que Némésis tient de la main gauche est antique, mais appartenoit à une autre statue dont on voit un fragment de doigt au milieu des feuillages; il restoit dans la main de Némésis la partie inférieure de la corne, qui a indiqué cette restauration. Quoique ce soit un emblème des biens que dispense la justice divine, ce n'est pas un des attributs ordinaires de Némésis.

(1) Apollodore, l. III, c. 10, et les notes de Heyne; Athénée, l. VIII, p. 334; Hygin, *Geneal. et Poët. astr.*, 8; Ératosthènes, *Catast.*, 25; le *Scholiaste* de Lycophron, v. 88, passage curieux. Outre ces auteurs, on peut voir, sur Némésis, Lilio Gyraldi, *Synt.*, 17; la *Mythologie* d'Hermann, et ce qu'en dit Herder, *Zerstreüete blätter.*, 2e partie; le *Mus. Pio-Clem.*, vol. II, pl. 13, et une Hymne rapportée dans les *Analecta* de Brunck, vol. II, p. 292; et dans les *Mém. de l'Acad. des inscript.*, vol. V, p. 187, où se trouvent tous les attributs de Némésis, etc.

(2) Pausan., *Att.*, 33; Pline, *Nat.*, 36, 4.

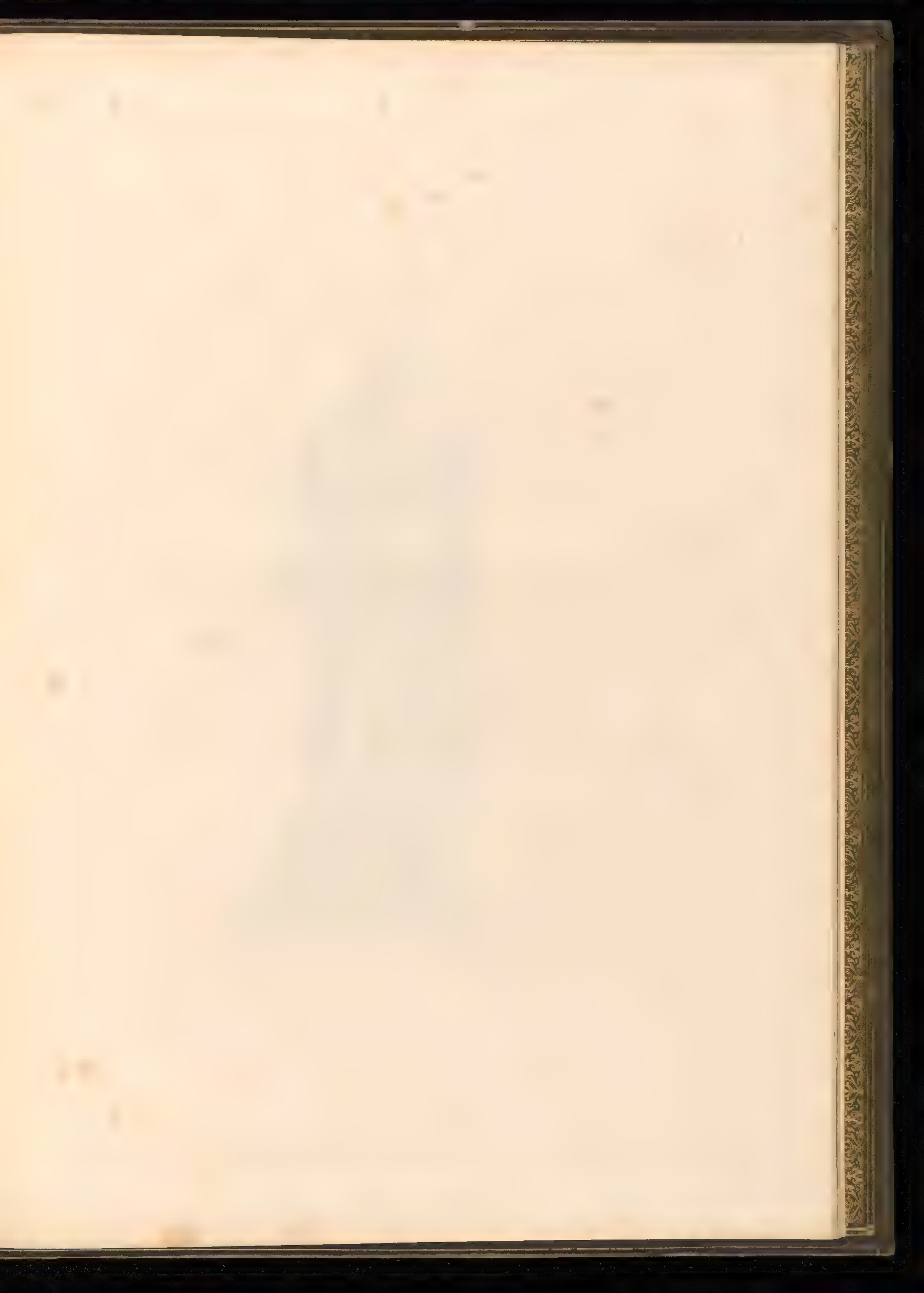
Pline, on voyoit dans le même endroit une statue d'Agoracrite de Paros, élève et ami de Phidias. Indigné de ce que les Athéniens avoient préféré à sa Vénus celle d'Alcamènes, leur compatriote, Agoracrite la vendit aux habitans de Rhamnus, et lui donna le nom de Némésis. Il est singulier que Pline et Pausanias ne parlent chacun que d'une seule statue, et cependant il faut qu'il y en ait eu deux (1); car, ainsi que le remarque M. Quatremère de Quincy, outre que les bas-reliefs de la base de la statue de Phidias ne convenoient point à Vénus, il n'est pas probable qu'on ait pu changer une Vénus en Némésis, dont les attributs, la pose et le caractère étoient différens de ceux de la déesse de la beauté; et Agoracrite aura consacré une Vénus-Némésis ou Vengeresse. Si l'on n'admettoit qu'une statue, on pourroit croire que Agoracrite, en réunissant le nom de Némésis à celui de Vénus, et en se mettant sous la protection des deux déesses, ne voulut et ne put pas faire de changemens à son ouvrage terminé, et qu'il se contenta de représenter sur la base l'histoire de Némésis, pour adapter sa statue à sa nouvelle dénomination. Pausanias aura pu croire que ce chef-d'œuvre étoit de Phidias, d'autant plus que l'on disoit qu'il avoit aidé son élève.

Les Smyrnéens avoient élevé un temple magnifique à cette déesse, en reconnoissance de ce que Alexandre-le-Grand avoit fondé la nouvelle Smyrne d'après un songe où deux Némésis le lui avoient ordonné. Pausanias est le seul auteur qui parle de ces deux déesses (2). Némésis tenoit à la main une branche de pommier sauvage ou de frêne, bois dont les anciens faisoient leurs piques, et qui pouvoit faire allusion à la sévérité de la déesse. Le frein, la balance et une roue étoient aussi parmi ses attributs (3) : mais le caractère le plus distinctif de Némésis est d'avoir un bras plié et détachant un peu de sa poitrine le haut de sa tunique; en développant depuis le coude jusqu'au milieu des doigts toute l'étendue de la coudée, mesure la plus ordinaire des Grecs, la déesse semble indiquer qu'elle mesure les actions des hommes; c'est ainsi que notre statue la représente. Sa tête, légèrement inclinée, lui donne le caractère de la réflexion et de l'attention. Les Romains, en recevant cette divinité, lui avoient conservé son nom grec; ils lui sacrifioient sur son autel au Capitole, lorsqu'ils étoient sur le point de partir pour la guerre. Une déesse nommée *Lua,* ou expiatrice, dans Aulugelle, est peut-être la même que Némésis.

(1) Voyez, sur ces statues, Caylus, *Mém. de l'Acad. des inscript.*, vol. XXV, p. 317; Winckelmann, *Histoire de l'Art*, édit. allem., p. 648; M. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 324.

(2) *Ach.*, c. 5.

(3) Voyez les médailles de Smyrne, et les pierres gravées de Stosch, décrites par Winckelmann, n° 1808-15.





JACOB

BÉNISSANT LES ENFANS DE JOSEPH,

PAR REMBRANDT.

JOSEPH avoit promis à Jacob de faire transporter son corps hors d'Égypte, et de le faire enterrer dans le sépulcre de ses pères. « Quelque temps après on informa Joseph que son père étoit malade; c'est pourquoi il se rendit auprès de lui avec ses deux fils, Manassé et Éphraïm. On dit alors à Jacob : Voici Joseph votre fils qui vient vous voir. Israël, ayant repris assez de force pour se tenir assis sur son lit, dit à Joseph : Le Dieu tout-puissant m'apparut autrefois à Luz, au pays de Chanaan, me bénit et me dit : Je multiplierai ta postérité; plusieurs peuples naîtront de toi, et je donnerai ce pays à tes descendans pour toujours. Jacob ajouta : Les fils que tu as eus en Égypte avant que j'y vinsse sont à moi; Éphraïm et Manassé seront au nombre de mes fils, comme Ruben et Siméon..... Fais-les approcher de moi, afin que je les bénisse..... »

« Israël dit ensuite à Joseph : Je n'avois pas espéré de revoir ton visage, et voici, Dieu me fait voir encore tes enfans. Alors Joseph retira ses fils d'entre les genoux de son père, s'inclina jusqu'à terre; puis, ayant mis ses deux fils, Éphraïm à sa droite, qui se trouva ainsi à la gauche d'Israël, et Manassé à sa gauche, qui se trouva à la droite d'Israël, il les fit approcher de Jacob. Israël, étendant la main droite, la mit sur la tête d'Éphraïm, qui étoit le plus jeune, et la main gauche sur la tête de Manassé, et sachant bien que Manassé étoit l'aîné; il bénit alors Joseph en disant : Que le Dieu en présence duquel ont marché mes pères Abraham et Isaac, le Dieu qui m'a protégé depuis que je suis au monde jusqu'à présent, que l'ange qui m'a délivré de tout mal bénisse ces enfans! qu'ils soient appelés mes enfans et les enfans de mes pères Abraham et Isaac, et qu'ils aient une nombreuse postérité! »

« Mais Joseph, ayant remarqué que son père avoit mis la main droite sur la tête d'Éphraïm, en fut fâché, et prit la main de son père, en essayant de la lever de dessus la tête d'Éphraïm, pour la poser sur la tête de Manassé; il dit à son père : Ce n'est pas ainsi, mon père; celui-ci est

l'aîné; mettez votre main droite sur sa tête. Mais son père refusa de le faire, et lui dit : Je le sais, mon fils, je le sais. Celui-ci sera aussi le père d'un peuple et deviendra puissant; mais son frère qui est plus jeune sera encore plus puissant que lui, et sa postérité sera très-nombreuse..... (1) »

Cette scène simple et touchante est fidèlement reproduite dans le tableau de Rembrandt. Il y a joint une figure de femme debout qui regarde avec attention les enfans et Jacob; c'est probablement Asénath, fille de Potiphérah, gouverneur d'On, que Pharaon avoit fait épouser à Joseph, et mère de Manassé et d'Éphraïm. Le peintre a donné avec art, à chacun des deux enfans, une expression différente. Éphraïm, croisant ses mains sur sa poitrine, reçoit avec un recueillement profond, quoique plein de naïveté, la bénédiction de son grand-père : cette petite tête a une grâce particulière; ses longs cheveux flottant en boucles sur ses épaules, son geste pieux, ses regards baissés, appellent l'attention et semblent justifier la préférence que lui accorde Israël. Manassé a l'air plus vif et plus distrait. La tête de Jacob est remplie de gravité et de calme; peut-être n'offre-t-elle pas un caractère assez religieux : ce fut quelques momens après cette bénédiction qu'Israël prophétisa et annonça à tous ses fils leur destinée future. Ce saint enthousiasme auroit pu paroître dans les traits du patriarche mourant qui donne à son fils chéri les dernières marques de sa tendresse.

La couleur de ce tableau est chaude et forte, comme dans tous les ouvrages de Rembrandt; les accessoires, entre autres les fourrures, sont plus soignés que les mains et les têtes : « quelquefois il s'attachoit à finir avec le plus grand soin les parties les plus indifférentes de sa composition, et négligeoit les principales qu'il marquoit à peine avec quelques traînées de brosse (2). » Cet homme qui avoit reçu de la nature un des plus beaux talens dont elle ait jamais doué un artiste, et qui n'a jamais rien fait sans y mettre l'empreinte de son talent, ne le regardoit guère que comme un moyen de satisfaire son avidité : pressé de finir ses tableaux pour les vendre, il disoit que le *tableau étoit fini lorsque l'auteur avoit rempli le but qu'il s'étoit proposé* (3). Aussi ses ouvrages, du moins ceux de sa seconde manière, ne sont-ils souvent que de vigoureuses ébauches.

Ce tableau est peint sur toile.

(1) Genèse, chap. XLVIII.
(2) Deschamps, *Vies des Peintres flamands*, etc. t. II, p. 88.
(3) Deschamps, *ibidem*.

PROPORTIONS.	Hauteur,	1 mètre	67 centim.	= 5 pieds	1 pouc.	8 lig.	302.
	Largeur,	1	93	= 5	11	3	559.



PARIS ET ŒNONE,

D'APRÈS VANDERWERFF.

Les difficultés de l'art animent et instruisent le talent; les difficultés de la situation peuvent l'animer quelquefois, mais elles ne l'instruisent guère qu'à ses dépens. Le génie porte en soi-même le germe de sa propre perfection; il faut que les circonstances le touchent légèrement pour ne pas l'altérer. Raphaël naquit et vécut pour ainsi dire au milieu des sourires et des caresses des arts.

D'après le genre de composition de Vanderwerff, il n'est pas douteux que son goût ne le portât aux idées nobles et gracieuses, et que ses pinceaux ne cherchassent naturellement l'élégance des formes; mais ce n'étoit pas au moulin de Kralingues-Ambacht, lieu de sa naissance, que le fils d'un meunier hollandais pouvoit se pénétrer de l'image du beau. Protégé dans son goût pour le dessin par un peintre sur verre ami de la maison, et placé à Rotterdam chez un peintre de portraits, ce ne fut pas encore à voir, à faire, ou à copier des portraits hollandais, qu'il dut apprendre à se former un style. Après huit ans d'études, son père le destinoit encore au moulin, tandis que sa mère demandoit à Dieu qu'il pût devenir prédicateur. Heureusement le curé du lieu, qui sans doute s'y connoissoit, déclara que Vanderwerff ne seroit jamais un prédicateur, et le peintre sur verre prédit qu'il seroit un peintre. Il fut donc permis au jeune homme de continuer ses études, et sous un meilleur maître. Quelque temps après, l'un des premiers tableaux de Vanderwerff lui ayant été payé neuf ducatons, le père, surpris de l'énormité de la somme, l'envoya sur-le-champ à l'église reconnoître ce bienfait de Dieu, en donnant un ducaton aux pauvres. Assurément Vanderwerff avoit pu prendre dans sa famille le germe de beaucoup de vertus, mais non pas celui de l'enthousiasme des arts.

Cependant, au milieu des habitudes les plus simples et même les plus grossières, un trait de beauté peut saisir et illuminer l'âme de l'artiste; mais, à vingt-huit ans, déjà connu, Vanderwerff n'avoit pas encore vu un tableau, pas une copie des tableaux des grands maîtres; et son goût

étoit si peu formé, qu'il a depuis avoué que, les premières fois, ce fut sans plaisir qu'il vit Raphaël.

Au milieu de pareilles circonstances, ce que Vanderwerfff a dû à son talent est d'autant plus remarquable, qu'il est plus aisé d'expliquer ce qui lui manque. On comprend sans peine pourquoi ses figures, ordinairement nobles, manquent presque toujours de style et de cette pureté de formes dont ses yeux avoient si tard entrevu le modèle; il a été forcé, par le défaut de connoissances anatomiques, d'envelopper, dans la plénitude et la rondeur des contours extérieurs, les détails du dessous qu'il n'étoit pas en état de deviner. Ainsi, ne connoissant de la nature que ce qu'elle dévoile aux yeux de tous, il a été obligé, pour la représenter, d'imiter tout ce que les yeux peuvent ou croient y apercevoir : de là cet excès de fini qui s'éloigne parfois de la vérité à force de la chercher; de là ces chairs trop souvent compactes et immobiles comme l'ivoire : ses étoffes sont admirables; les étoffes sont de main d'homme, la main de l'homme peut les copier et même les embellir. Du reste, les expressions de Vanderwerff sont belles; ses poses, nobles, agréables et naturelles; ses tableaux, bien composés; et ce fini, dont on peut quelquefois se plaindre, le conduit quelquefois à de charmans résultats.

Les amours d'OEnone et de Pâris sont le sujet du tableau dont nous donnons ici la description. Pâris, encore berger, encore amant peut-être, mais, selon toute apparence, déjà époux, est tranquillement couché près d'OEnone. Sa flûte à la main, on voit qu'il vient de s'interrompre pour un plus doux entretien. Son visage, tourné du côté d'OEnone, ne laisse voir que le contour de la joue et du front : cependant, à son maintien, à la pose de sa tête, on peut deviner qu'il exprime un desir plus tendre qu'ardent, plus animé par l'espérance que par la résistance. La Nymphe l'écoute avec une douceur et une complaisance qui ne songent pas à se déguiser. A leur gauche et dans l'enfoncement on aperçoit le fleuve Cédrène, père d'OEnone, appuyé sur son urne. Derrière lui est un tombeau dont on ne comprend pas trop le sens. Le fond est un bocage épais.

Ce tableau est peint sur bois.

PROPORTIONS. { Hauteur, 40 centim. 7 m. = 1 pied 3 pouces.
{ Largeur, 29 5 = 0 11





